



Musica

1961 • APRIL • 4

ANTONÍN DVOŘÁK

Armida

Oper in 4 Akten von Jaroslav Vrchlický — Deutsche Fassung von Kurt Honolka

Pressestimmen

zur deutschen Erstaufführung am 19. Februar 1961 in Bremen

Vor 57 Jahren wurde Antonín Dvořáks Alterswerk, „Armida“ in Prag uraufgeführt. Der Erfolg war mäßig, die Provinz zog nicht nach. Vergessenheit breitete sich über die Partitur, und eines der schönsten, der vollkommensten und beglückendsten Opernwerke, die je geschrieben wurden, drohte auf alle Zeit dem Dornröschenschlaf verfallen zu sein.

Bis der Prinz kam — in diesem Fall das Bremer Theater am Goetheplatz. Was hier geschah, kann man nicht anders als eine kulturelle Sensation bezeichnen. Dvořák hat sich zu diesem Werk von Wagner inspirieren lassen. Zu seinem Glück muß gesagt sein, daß er zu sehr Slawe war, um sich von Wagner tiefergehend beeinflussen zu lassen. Was er schuf, war ein großer Wurf, ein geniales Werk mit einer großartigen Musik und mit bezaubernder Melodik. Diese Oper hätte es verdient, zum ständigen Repertoire der Musikbühnen zu gehören, und man darf hoffen, daß sie nunmehr, nachdem sie dem Vergessen entrissen worden ist, den ihr gebührenden Platz einnehmen wird. *Niederelbe Zeitung, -lew-*

Dvořáks Fähigkeit zur dramatischen Zeichnung, die den Vergleich mit dem Verdischen Vorbild nicht zu scheuen braucht, verrät sich, wenn die gegensätzlichen Mächte der Moslems und der Kreuzfahrer chorisch und die widerstreitenden Charaktere in Ensembles sich aussprechen.

Stuttgarter Zeitung, Claus-Henning Bachmann

Dvořák hat mit seiner Musik die Zaubermacht eines Märchens aus der mittelalterlich-poetischen Welt wiedergegeben. „Armida“ ist vielleicht das reife Werk des Komponisten, eine Oper von verzaubern- den Melodien und lyrischer Schönheit aus einer fremden Welt. *Norddeutsche Volkszeitung*

57 Jahre nach der Prager Uraufführung wurde Antonín Dvořáks Oper „Armida“ am Sonntag mit großem Erfolg im Bremer Opernhaus in einer Bearbeitung von Kurt Honolka für Deutschland erst- aufgeführt. Die Musik des tschechischen Komponisten erinnert in ihrer Dynamik zuweilen an Richard Wagner. Sie ist stets melodios und oft von einer berückenden, lyrischen Schönheit. Bezaubernd sind die zarten Pianostellen der Liebesszenen mit Armida und Rinaldo und bezaubernd ist die packende Interpretation der Gebete der Kreuzfahrer. *Der Mittag*

Mit der Deutschen Erstaufführung seiner „Armida“, an die sich seit der Prager Uraufführung keine Bühne bisher gewagt hat, vollbrachte das Theater am Goetheplatz in Bremen eine Ehrentat für Antonín Dvořák. Die von Akt zu Akt wachsende beifallsreiche Aufnahme einer Wiederholung nach 57 Jahren (!) zeigte, daß sich zum mindesten der Einsatz für die wertvolle Musik gelohnt hat. Über die Schattenseiten von Vrchlickýs Textbuch war sich der Komponist im klaren. Und es steht seit langem fest, daß „Armida“ in der Urfassung nicht mehr erträglich ist. Zum Glück hat ein so erfahrener und stilkundiger Bearbeiter wie Kurt Honolka dramaturgisch eingegriffen, den ethischen Kern des Ganzen herausgeschält und das Libretto von allem überflüssigen Beiwerk gereinigt. Dem Zuschauer wird ein Spektakulum von langatmigen Feerien, feurigen Drachenerscheinungen und an ähnlichem Hokusfokus erspart. Honolka hat gerettet, was zu retten ist. Und seine sorgsame Nachdichtung, welche (abgesehen von radikalen notwendigen Kürzungen) die Partitur unangetastet ließ, ist entscheidend für den Wiedergewinn von Dvořáks herrlichem Schwanengesang.

Die musikalisch einschmeichelnde Oper fand vom ersten Akt an herzlichen Beifall, der sich zum Schluß zu langanhaltendem Applaus für alle Künstler steigerte. Hoffen wir, daß die posthume Ehrung von Antonín Dvořák nicht vorübergehend war, sondern dem liebenswerten Werk des böhmischen Meisters noch zu weiterer nachträglicher Anerkennung verhelfen möge. *Weser-Kurier, Dr. Ludwig Roselius*

ALKOR - EDITION KASSEL

Bärenreiter= Chorreihe

NEUE HEFTE

DRIESSLER, JOHANNES

Drei Chöre nach Gedichten von Bernt von Heiseler (Nachtstück / Überm Wald sommerblau / Terzinen von der Gegenwart), für 4 gemischte Stimmen. BA 3759, DM —.90

GENZMER, HARALD

Wir haben Dir Klatsch auf Geklatsche gemacht (v. Goethe), für gemischten Chor. BA 3731, DM —.90.

Kläffer (v. Goethe), für gemischten Chor. BA 3732, DM —.60.

Wohin ziehst du mich? (Horaz-Novalis), für gemischten Chor. BA 3733, DM —.60.

Um Mitternacht (Mörike), Gesang Weylas (Mörike), für gemischten Chor. BA 3734, DM 1.60.

MARTINU, BOHUSLAV

Vier Madrigale nach mährischen Volksliedern in der deutschen Übertragung von Kurt Honolka.

Am Donaustrom für fünf gemischte Stimmen. BA 3755, DM —.90.

Ej, steht ein Wäldchen für fünf gemischte Stimmen. BA 3756, DM —.60.

Auf der Erde hat nichts Weile für vier gemischte Stimmen. BA 3757, DM —.60.

Glaubst du, daß ich wohl nichts wüßte für fünf gemischte Stimmen. BA 3758, DM —.90.

Außerdem Werke von:

Bialas, Brunner, Burkhard, Distler, Gottschick, Killmayer, Reda, Watkinson, Zillig, Zipp.

Bärenreiter=Verlag

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

15. Jahrgang / Heft 4 / April 1961

INHALT

Rolf Urs Ringger:	
Jean Cocteau und die Musik	169
Gerd Sievers: Pelleas und Melisande	171
Helmut A. Fiechtner: Heroische Trilogie . .	175

MUSIK UND TRADITION

Diskussionsbeiträge zu Theodor W. Adornos gleichnamigem Aufsatz von Wolf-Eberhard von Lewinski, Hans Joachim Moser, Norbert Linde, Peter Benary; „Zum Beschluß“ von Theodor W. Adorno 178

MUSICA-BERICHT 185

Winfried Zillig und Bohuslav Martinů: Bielefeld S. 185; Gelsenkirchen S. 187; Musikfeste: Salzburg S. 189; Hamburg S. 189; Hannover S. 190; Musikstädte im Profil: Berlin S. 191; Pforzheim S. 192; Oper: Stuttgart S. 192; Köln S. 193; Dresden S. 194; Wuppertal S. 195; Düsseldorf S. 196; Regensburg S. 196; Mainz S. 197; Ballett: Essen S. 197; Heidelberg S. 197; Erfurt S. 198; Konzert: Berlin S. 198; Stuttgart S. 199; Detmold S. 199; Mülheim S. 200; Schleswig S. 200; Lahm S. 201; Münster S. 201; Blick auf das Ausland: Salzburg S. 201; Wien S. 202; Mailand S. 203; Sarajevo S. 203; Skopje S. 203.

MUSICA-UMSCHAU 203

Musikalischer Kalender: April S. 203; In Memoriam: Ottorino Respighi S. 204; Hans Altmann S. 204; Zur Zeitchronik: Zehn Jahre Musikalische Jugend Deutschlands S. 205; Symposium für alte Musik S. 206; Porträts: Hermann Erpf 70 Jahre S. 206; Guillermo Uribe-Holguin 80 Jahre S. 207; Eberhard Wenzel 65 Jahre S. 207; Erhard Mauersberger neuer Thomas-kantor S. 208; Erziehung und Unterricht: Adorno vor Studenten S. 208; Wissenschaft und Forschung: Die Ergänzung der Beethoven-Gesamtausgabe S. 209; Historische Streiflichter: Konzertvorschau anno dazumal S. 210; Unsere Glosse: Mit Pauken und Tarifen S. 210; Vom Musikalienmarkt: Zur Neuen Mozart-Gesamtausgabe S. 210; Zur Lechner-Gesamtausgabe S. 211; Veracini: Zwölf Violinsonaten S. 211; Klavierwerke der

Romantik S. 212; *Das neue Buch*: Zur Geschichte des Balletts S. 212; Oper im Bild S. 212; Maurice Ravel S. 213; Beethoven in philosophischer Deutung S. 213; Leben und Werk Frank Martins S. 213; Orffs Musiktheater S. 214; Musikerhandschriften S. 214; Hexenmeister auf der Geige S. 214; Festgabe für Alfred Orel S. 214; Drei kleine Ballettbände S. 215; Klavierpädagogik S. 215; Volkslied und Volkstanz S. 215; Ein nützlicher Nachtrag S. 215; Musikgeschichte aus französischer Sicht S. 216; Zur Stimmphysiologie S. 216; Ein fragwürdiges Handbuch S. 217; Musik im Gottesdienst S. 218; Volksmusik in Amerika S. 218; *Zeitschriftenspiegel*: The World of Music S. 219; Wir notieren S. 219.

MUSICA-NACHRICHT 220

MUSICA-BILDER

Titelbild: Everisto Baschenis: Stilleben mit Musikinstrumenten. Wallraf-Richartz-Museum Köln. Foto: Kreyenkamp.

Tafeln: 7: Toni Fiedler, Gitarre n. S. 170; 8: Toni Fiedler, Bratsche v. S. 171.

Abbildungen im Text: Gabriel Fauré S. 172; Claude Debussy S. 173; Egon Wellesz S. 177; Winfried Zillig S. 185; Zilligs „Verlobung in St. Domingo“ in Bielefeld S. 186; Martinus „Ariadne“ in Gelsenkirchen S. 187; Lhotka-Kalinskis „Alphabet“ in Gelsenkirchen S. 188; Wagners „Fliegender Holländer“ in Stuttgart S. 193; Lortzings „Undine“ in Klagenfurt S. 196; M. Haydns „Perseus und Andromeda“ in Salzburg S. 201; Hans Altmann S. 205; Hermann Erpf S. 206; Eberhard Wenzel S. 207.

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusammen mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich in 12 Heften.

SCHRIFTLEITUNG: Dr. Günter Hauswald. Alle Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Tel. 2891–93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York
BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und der Schweiz jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1.80. Bezugspreis für die Deutsche Demokratische Republik DM 21.60, Bezugspreis für die Schweiz sfr 19.90 zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag, Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Telefon 2891–93. Anzeigentarif auf Verlangen.

Bärenreiter-Druck Kassel.

Teilaufgaben dieses Heftes liegen folgende Prospekte bei: 8. Internationaler Vokalisten-Wettbewerb 's-Hertogenbosch (Holland) / Bergen International Festival (Norwegen) / Musikfest Strassbourg (Frankreich) / Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt.

Antonin Dvorak

Gesamtausgabe

Serie V Klavierwerke

Kritische Gesamtausgabe nach dem Manuskript des Komponisten, herausgegeben von der Dvorak-Gesellschaft bei Artia / Prag.

Die Leinen-Bände sind auch einzeln lieferbar, ebenso (jeweils für sich kartoniert) die verschiedenen Werke.

	Einzelausg. Einzelpr.	
	kart.	Leinen
	DM	DM

BAND 4

Klavierkompositionen 2ms

Suite A-dur op. 98 b	5.—	} 28.—
Humoresken op. 101	2.80	
Wiegenlied und Capriccio	4.20	

BAND 5

Klavierkompositionen 4ms I

Slawische Tänze op. 46	4.80	} 42.—
Slawische Tänze op. 72	4.80	

BAND 6

Klavierkompositionen 4ms II

Legenden op. 59	7.50	} 48.—
Aus dem Böhmerwalde op. 68	13.50	

Alleinauslieferung für Bundesrepublik Deutschland, Schweiz, Holland, Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, Island und Österreich

Alkor-Edition Kassel

Alleinauslieferung für British Commonwealth, USA und Frankreich

Boosey & Hawkes London

Alle übrigen Länder

Artia / Prag

MUSIK-KALENDER 1961

- April – Oktober: Veranstaltungen des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik
6. – 7. Mai: XVIII. Kleines Musikfest Lüdenscheid
19. Mai – 4. Juni: Musikalischer Frühling Salzburg
27. Mai – 4. Juni: 10. Deutsches Mozartfest Augsburg
27. Mai – 12. Juni: Festspiele Bergen/Norwegen
14. – 25. Juni: XXIII. Musikfest Strasbourg/Frankreich
18. Juni – 14. Juli: XII. Internationale Musiktage Konstanz
24. Juni – 2. Juli: 10. Internationale Orgelwoche Nürnberg
1. Juli – 13. August: Augsburger Freilichtbühne am Roten Tor
23. Juli – 14. Sept.: Internat. Sommerkurse der Musikal. Jugend auf Schloß Weikersheim
13. Aug. – 9. Sept.: Münchner Opern-Festspiele
16. Aug. – 9. Sept.: Internat. Musikfestwochen Luzern/Schweiz
29. Aug. – 10. Sept.: Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt
- Sommer: Augsburger Mozartsommer
2. – 6. Sept.: 8. Internationaler Vokalistenwettbewerb s'-Hertogenbosch/Holland
3. – 10. Sept.: Chordirigenten-Kursus und Violin-Kurs Hinterzarten
4. Sept. – 10. Okt.: Berliner Festwochen
4. – 8. Okt.: 37. Deutsches Bachfest Essen
5. – 8. Okt.: Kasseler Musiktage
23. – 27. Nov.: 14. Heinrich-Schütz-Fest Hamburg

Nähere Angaben zu diesen Veranstaltungen finden Sie auf den folgenden Seiten oder in den beiliegenden Prospekten, außerdem in den Anzeigen und Beilagen der nächsten bzw. der früheren Hefte

XVI. INTERNATIONALE FERIENKURSE FÜR NEUE MUSIK

Darmstadt, 29. August bis 10. September 1961

Leitung: Dr. Wolfgang Steinecke

I. Spezialkurs 19. bis 29. August

Instrumentalmusik — Komposition und Realisation

KARLHEINZ STOCKHAUSEN (Köln) in Zusammenarbeit mit DAVID TUDOR (New York)

II. Hauptkurse 29. August bis 10. September

„Le Rythme“ — „Der Rhythmus“ Hauptvorlesung (frz./dt.) OLIVIER MESSIAEN (Paris)
„Theoretische Konsequenzen der Webernschen Musik“ GYORGY LIGETI (Wien)
Elektronische Musik — Komposition und Realisation KH. STOCKHAUSEN (Köln)
Proportionsgesetze in der Komposition STEFAN WOLPE (New York)
Kammermusik der Wiener Schule — Praktikum und Vorlesung RUDOLF KOLISCH (Madison)
Kammerensemble — Analyse und Interpretation neuer Werke BRUNO MADERNA (Milano)
Angewandte Musik — Bühne, Rundfunk, Fernsehen H. U. ENGELMANN (Darmstadt)

Interpretationskurse

Klavier YVONNE LORIOT (Paris) / EDWARD STEUERMANN (New York) /
DAVID TUDOR (New York) — Klavier-Duo ALFONS und ALOYS KONTARSKY
(Köln) — Gesang ILONA STEINGRUBER (Wien) — Flöte SEVERINO GAZZEL-
LONI (Roma) — Oboe LOTHAR FABER (Köln) — Klarinette GUY DEPLUS (Paris) —
Bläserkammermusik ANDRÉ RABOT (Paris)

III. Allgemeines Programm

Vorträge PIERRE BOULEZ „Geschmack und Funktion“ / „Komposition und Kom-
positionslehre“ / KH. STOCKHAUSEN „Kadenzrhythmik Mozarts“ / „Résumé einer
Formentwicklung 1950/60“

Kranichsteiner Kompositionsstudio

Studiokonzerte mit Arbeiten junger Komponisten / Kammerkonzerte „Panorama der
Neuen Musik 1911—1961“ unter Mitwirkung des INTERNATIONALEN KRANICH-
STEINER KAMMER-ENSEMBLES — Leitung: BRUNO MADERNA —, des QUATUOR
PARRENIN Paris und der GREGG SMITH SINGERS Los Angeles

Opernaufführung des Landestheaters Darmstadt

„Das Leben des Orest“ von Ernst Krenek

In Verbindung mit den Ferienkursen:

TAGE FÜR NEUE MUSIK des Hessischen Rundfunks 7.—10. September
Zwei Orchesterkonzerte — Leitung DEAN DIXON und MICHAEL GIELEN.

Zwei Kammerkonzerte unter Mitwirkung von Solisten und Kammermusikvereinigungen
(u. a. HAMANN-QUARTETT Hamburg und INTERNATIONALES KRANICHSTEINER
KAMMER-ENSEMBLE Leitung BRUNO MADERNA).

X. Internationaler Wettbewerb um den KRANICHSTEINER MUSIKPREIS. KLAVIER
(Pflichtstück: Klavierstücke I—IV von KH. STOCKHAUSEN)

Prospekte — Auskünfte — Anmeldungen

KRANICHSTEINER MUSIKINSTITUT DARMSTADT

Roquetteweg 31

37. Deutsches Bachfest

der Neuen Bachgesellschaft
(Sitz Leipzig/Hannover)

4.— 8. Okt. 1961 in Essen (Ruhr)

Gesamtleitung:
KMD Gerhard Herwig

Werke von J. S. Bach

Matthäuspassion / Magnificat /
Kantaten / Suiten für Orchester
(mit neuen Clarinen) / Musikal.
Opfer / Brandenburgische Kon-
zerte / Wohltemp. Klavier auf
Cembalo und Klavier

Orchesterwerke von Bartók, von Webern, Fortner

Orgelwerke von J. S. Bach, Hindemith, Reger, Reda

Ausführende Chöre:
Kantorei Barmen-Gemarke.
Kreuzchor Dresden
Essener Bachverein
Städtischer Chor Essen

Ordiester:
Cap. coloniensis
Symphonieorchester des WDR
Städtisches Orchester Essen
Hamburger Kammerorchester
Folkwangkammerorchester

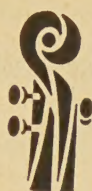
Solisten u. a.:
Rotzsch, Stämpfli, F. Germani
(Rom), Klotz, Reda

Dirigenten:
Herwig, Kahlhöfer, König, Krutt-
ke, Mauersberger

Vortragende Professoren:
Ehmann, Klotz, Schwarz

Prospekte, Vorverkauf, Quar-
tiere:

Verkehrsverein im Haus der Technik
Essen



INTERNATIONALE MUSIKFESTWOCHE LUZERN

Programm 1961:

16. August — 9. September

Schweizerisches Festspielorchester,
Berliner Philharmonisches Orchester,
Radio-Orchester Beromünster,
Collegium Musicum Zürich,
Englisches Kammerorchester,
Festival Strings Luzern

Sinfoniekonzerte,
Geistliches Konzert, Kammerkonzerte,
Kammermusikabende,
Klavier-, Cello- und Liederabende,
Serenaden, Orgelkonzerte,
Musica Nova

Verlangen Sie das Generalprogramm
(erhältlich ab Mitte April) beim Sekretariat
der Internationalen Musikfestwochen
Luzern, in Musikhäusern und Reisebüros.

KASSELER MUSIKTAGE 1961

vom 5. bis 8. Oktober

Kammermusik
Hausmusik
Chormusik
Geistliche Musik
(Uraufführungen)
Orchestermusik
Oper
Arbeitsreferate
mit Vorführungen
Vortrag
Offenes Chorsingen
Offenes Tanzen
Musik-Ausstellung

Sonderprospekt mit allen
Einzelheiten im Laufe des Sommers

4./5. Oktober Arbeitstagung:
Improvisation in der Laienmusik



**ARBEITSKREIS FÜR HAUS-
UND JUGENDMUSIK e.V.**

Kassel-W., Heinrich-Schütz-Allee 35

MUSIK-AUSSTELLUNG KASSEL

Instrumente · Noten
Bücher · Schallplatten

in Verbindung mit den
KASSELER MUSIKTAGEN

HEINRICH-SCHÜTZ-SCHULE-KASSEL

6. bis 7. Mai 1961

XVII. Kleines Musikfest in LÜDENSCHIED

MUSICA BRITANNICA

(Englische Musik des Barock
und der Renaissance)

Werbeblätter und Auskunft
durch die Buchhandlung

MAX ECKARDT
(21 b) Lüdenschied,
Wilhelmstraße 37

Die Mozartstadt Augsburg

ladet 1961 zu folgenden Sommerveranstaltungen

Augsburger Mozartsommer 1961

Mozartmatinees (2., 16. Juli) — Serenaden auf dem Fronhof (7. Juli Stuttg. Kammerorchester, 5. August Südwestd. Kammerorchester, 2. Sept. Orchester d. Philh. Hungarica) — Kammerkonzerte im Rokokofestsaal/Schaezlerpalais (22. Juli Keller-Quartett, 29. Juli Südd. Rundfunkorchester)

Augsburger Freilichtbühne am Roten Tor

Spielzeit 1961: 1. Juli bis 13. August — Spielplan: „Macht des Schicksals“, „Cavalleria rusticana“/„Bajazzo“ (Oper) — „Saison in Salzburg“ (Operette) — „Der Richter von Zalamea“, „Die Bernauerin“ (Schauspiel) — Festvorstellungen: 4., 8., 11. und 12. August.

10. Deutsches Mozartfest

27. Mai — 4. Juni in Augsburg — Programm: „Zauberflöte“, „Entführung aus dem Serail“ (Ltg. Istvan Kertesz), Kirchenkonzerte, Kammermusikabende, Serenaden, Orchesterkonzert (Ltg. Karl Böhm)

Auskünfte und Prospekte:

VERKEHRSVEREIN AUGSBURG

Fuggerstraße 4, Telefon 8376

23. Juli bis 14. September 1961 Schloß Weikersheim/Württemberg

Kammermusik · Orchester · Oper

Internationale Sommerkurse der Musikalischen Jugend — Jeunesses Musicales

Dirigenten und Dozenten: Heinz Dressel/Essen: Dvořák, 9. Sinfonie; Hindemith, Mathis der Maler. Hikmet Simsek/Ankara: Bartók, Rumänische Tänze; Händel, Wassermusik; Haydn, Abschieds-Sinfonie; Saygun, Inci's Buch. Charles Mackerras/London: Beethoven, 4. Sinfonie; Debussy, La Mer; Stravinsky, Sinfonie in 3 Sätzen. — Klaus Bernbacher/Hannover und Martin Volkmann/München: Mozart, Così fan tutte. Streicher-Kammermusik: Francis Aranyi/Seattle (Wash.), Friedrich von Hausegger/Hannover, Kurt Stiehler/München. Holzbläser: Karl Bobzien und Rudolf Gall/München. Blechbläser: Walter G. Daum/Würzburg, Fritz Huth/Würzburg, Erwin Wolf/Hannover. — Gesamtleitung: Fritz Büchtger/München.

Internationaler Chor, Ltg. Kurt Felgner/Frankfurt a. M. 18. bis 30. August 1961 Kloster Frauental/Württ.

Informationen: Musikalische Jugend Deutschlands — Jeunesses Musicales — München 2, Neuhauser Straße 16/IV, Tel. 29 52 67.

10. INTERNATIONALE ORGELWOCHE NURNBERG

MUSICA SACRA

vom 24. Juni 1961 bis zum 3. Juli 1961

24. 6. 1961 15 Uhr Festliche Eröffnung und 20 Uhr 1. Orgelabend (Mde. Alain, Paris)
25. 6. 1961 Vorm. Kath. und Evang. Festgottesdienst
20 Uhr Wiener Kammerchor unter Dr. Gillesberger in St. Sebald, Palestrina—Schütz—David und Krenek (Lamentatio Jeremiae)
26. 6. 1961 20 Uhr 2. Orgelkonzert: Prof. Helmut Tramnitz, Detmold
27. 6. 1961 20 Uhr Deller Consort, London, singt alte englische Musik
28. 6. 1961 20 Uhr Bayerisches Rundfunkorchester unter Prof. Eugen Jochum, W. A. Mozart Requiem in d-moll
29. 6. 1961 20 Uhr 3. Orgelkonzert: Prof. Piet Kee, Holland
30. 6. 1961 20 Uhr Bamberger Sinfoniker unter Prof. Keilberth, Höller—Alban Berg (Violinkonzert)—Honegger (Lithurgische), Solist Christian Ferras, Paris
1. 7. 1961 20 Uhr Nürnberger Lehrergesangsverein unter Dr. Max Loy, Ezzolied von J. N. David
2. 7. 1961 11 Uhr Matinée des städt. Konservatoriums unter Dr. R. Seiler
20 Uhr 4. Orgelkonzert: Junge Organisten
3. 7. 1961 20 Uhr Vortrag von Dieter Schönbach über Avantgardismus in der geistlichen Musik (Stravinsky, Krenek und Schönbach)
- 26.—28. 6. 1961 Kirchenmusikalisches Seminar.

Der Gesamt plan 1961

ist soeben
erschienen



Der Plan enthält weit über
100 Chor- u. Instrumentalwo-
chen, Fachlehrgänge, Wochen-
endtreffen, Schüler- u. Jugend-
wochen im In- und Ausland.

Durch die Geschäftsstelle
gegen Portoeinsendung erhältlich.

**ARBEITSKREIS FÜR
HAUS- U. JUGENDMUSIK**

**Kassel-Wilhelmshöhe
Heinrich-Schütz-Allee 35**

Chordirigenten-Kursus

unter Leitung von Prof. Kurt Thomas
in Verbindung mit **Oratorien-Studio** (Gesang:
Theo Lindenbaum, Detmold) und einem
Streicher-Kursus (Professor Wilhelm Issel-
mann, Detmold, siehe Sonder-Anzeige!)

3.—10. September 1961 „Birklehof“
Hinterzarten/Hochschwarzwald.

Beschränkte Teilnehmerzahl! Genaue Pro-
spekte erhältlich: **Chordirigenten-Kursus** Pro-
fessor Thomas, Hinterzarten/Schwarzwald,
Postfach.

Violin-Kurs

Professor Wilhelm Isselmann (Detmold)
Gastdozent Professor Hermann Zitzmann
(Köln).

Hinterzarten (Hochschwarzwald)
3.—10. September 1961 „Birklehof“.

Solistische Weiterbildung (Violine und Viola),
Kammermusik, Kammerorchester.

Prospekte können angefordert werden:
Violin-Kurs Hinterzarten/Schwarzwald,
Postfach.

23. - 27. Nov. 1961

Hamburg

14. Heinrich-Schütz- Fest

(in Verbindung mit
den Hamburger
Kirchenmusiktagen)

ROLF URS RINGGER

JEAN COCTEAU UND DIE MUSIK

Jean Cocteaus Aufzeichnungen über Musik lassen sich nur aus dem Geiste der zwanziger Jahre verstehen. Von den im Jahre 1918 veröffentlichten etwa zweihundert Aphorismen scheinen einige gegenseitig sich zu widersprechen oder wenigstens sich zu entkräften. Man mag darin einen Widerschein der Zeit, des Dichters Jean Cocteau oder der modernen Musik bis heute sehen.

Cocteau spricht hier nicht als Musikerfahrener, sondern als opponierender Künstler: „*Der wahre Künstler ist immer in Aufruhr.*“ Ihm geht alles Fachmännische ab; vielleicht erlaubt ihm gerade dies, manch Elementares so unverhüllt zu sehen. „*Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi!*“ ist zu einem seiner berühmtesten Aussprüche geworden. Cocteau umreißt damit die Stellung einer ganzen Generation. So ist es verständlich, daß er sich hauptsächlich mit der Musik beschäftigt, welche der vorangehenden Epoche in allen Erscheinungsformen sich widersetzte, nämlich die Strawinskys und seines Pariser Kreises, und daher anfänglich vor allen andern als *die* neue Musik postuliert wurde. Diejenige Musik dagegen, welche sich aus dem spätromantischen Erbe sukzessive herausschälte und sich nicht scheute, auch deren Ästhetik wenigstens noch im Übergang zu übersteigern, der Kreis der zweiten Wiener Schule um Schönberg, wird von Cocteau kaum erwähnt. Dazu führten sicher nicht nur Cocteaus ästhetisch einseitige Bereitschaft sondern auch die regionale Bedingtheit, daß der Franzose zu jener Zeit die Wiener Schule zu wenig kennen konnte; zudem haben die Heutigen auf Grund der aus beiden abgeleiteten Entwicklung die Möglichkeit, diese Zentren nicht als Unterschiede in einem musikalischen Idiom, sondern als Antipoden in ihrer ganzen künstlerischen Absicht zu sehen und so an jedem die ihm gemäße Bedeutung zu messen.

Rückhaltlos schlägt Cocteau für seine Freunde die Rührtrommel: „*Satie lehrt unsere Epodie die größte Kühnheit: schliddt zu sein.*“ Schroff rechnet er mit der vorangehenden Generation ab: „*Debussy ist vom rechten Weg abgekommen, weil er vom deutschen Hinterhalt in die russische Falle lief.*“ An seinem Vordergründigkeitsbedürfnis entlädt sich der Haß eines überzeugten Antiwagnerianers: „*Es gibt lange Werke, die kurz sind. Wagners Werk ist ein langes Werk, denn die Langweile erschien dem alten Gott als nützliches Rauschgift, um sich der Stumpfsinnigkeit seiner Getreuen zu versichern.*“ Dahinter steht ein einseitiges Anti-Deutschtum. „*Bei uns stößt ein junger Musiker sogleich auf Kampf, das heißt Stimulans. In Deutschland findet er Ohren. Je länger sie sind, desto mehr hören sie. Man anerkennt ihn, man akademisiert ihn. Es ist um ihn geschehen.*“ Cocteau mag einer der ersten gewesen sein, der Debussys „Pelleas“ nicht als einen Gegensatz zum Wagnerschen „Tristan“ gesehen hat, wie es noch Debussy selber erhofft hatte. Er schreibt: „*Der Impressionismus ist eine Nachwirkung Wagners. Das letzte Gurren des Gewitters.*“ Das ist eine Einsicht, die sich in neuester Zeit so bestätigt hat, wie sich die beiden Lyriker Debussy und Webern als Deszendenten desselben Stammes erwiesen haben.

Doch fesselt in dieser Schrift neben der Kritik an Cocteaus Zeitgenossen auch seine Auseinandersetzung mit kompositorischen Problemen, welche um 1920 neu sich stellten, aber eigentlich schon immer entscheidend gewesen waren und auch heute sich wieder aufdrängen.

Cocteaus marginalienhafte Gedanken weisen über das Musikalische hinaus und nehmen teilweise die Schärfe von gesamt künstlerischen Erkenntnissen an. So heißt es: „Ähnlichkeit ist eine objektive Kraft, die allen subjektiven Verwandlungen widersteht. Man darf Ähnlichkeit nicht mit Übereinstimmung verwechseln.“ Ein Problem, das seit der Wagner-Kritik die Musiker beschäftigt hat, wird hier wieder aufgegriffen. „Die Musik ist die einzige Kunst, bei der die Menge anerkennt, daß sie nichts darstellt. Und dennoch ist gute Musik Ähnlichkeitsmusik. Die gute Musik ergreift durch jene geheimnisvolle Ähnlichkeit mit Gegenständen und Gefühlen, die sie motiviert haben.“ Cocteau spricht hier von guter Musik; man könnte sie auch große Musik nennen, denn bis heute ist es das Wesen vielschichtiger Tonkunst gewesen, daß sie sich zu einem Darstellungsmittel gesteigert hat. Weiter liest man: „In der Musik ist die Melodie die Linie. Die Rückkehr zur Zeichnung wird eine Rückkehr zur Melodie bedingen.“ Heute ist eine jüngste Generation unterwegs, den Weg zum Melos neu zu finden; an ihr könnte sich offenbaren, daß heute eine neue Ausdrucksmöglichkeit im Blick nach dem Zurück besteht.

„Der Künstler ist der wahre Reiche. Er fährt im Auto; das Publikum folgt im Omnibus. Kann es also verwundern, daß es in einigem Abstand folgt?“ Zum erstenmal hat der Künstler unseres Jahrhunderts den Riß zwischen dem Kunst-Produzenten und -Konsumenten erfahren. Jener steht nicht mehr im Dienste einer Gemeinschaft, welche ihn stützt und sein Werk erst ermöglicht, sondern ist zu einem Widerpart eines anonymen Publikums geworden, das ihn akzeptiert oder verneint. „Wenn ein Künstler die Friedensangebote des Publikums annimmt, ist er besiegt.“ Doch während die Generation Cocteaus noch ein Publikum fand, das bereit war, sich an seinen Künstlern zu empören, ist der jungen Generation eine solche Auseinandersetzung oft nicht mehr möglich. Das heutige Publikum besteht meist aus zwei Teilen: die einen verschließen im vornherein ihre Sinne und lassen es zu einer Diskussion nicht mehr kommen, die andern klatschen Beifall aus lauter Angst, nicht mehr mitzukommen und als gestrig abgetan zu werden. Was Cocteau für sich befürchtet hat, ist für viele junge Künstler zum Problem geworden. „Die schlimmste Tragödie eines Künstlers besteht darin, durch Mißverständnis bewundert zu werden.“ Es ist bezeichnend, wie Cocteau selber zur eigenen Legende wurde, nachdem er zum Académicien neutralisiert worden war.

Aber gerade durch jenen Graben wird der Künstler sich seiner Umwelt bewußt und erfährt, wie oft er als Mensch dem bürgerlichen Muff sich anzupassen hat, um als Künstler überhaupt durchdringen zu können. „Der Takt der Frechheit besteht darin, zu wissen, bis zu welchem Punkt man zu weit gehen kann.“ Cocteau weiß um die tragische Lächerlichkeit der noch zu Anfang dieses Jahrhunderts grassierenden Jung-Mädchen-Traumgestalt des empfindsamen Künstlers und hat eingesehen, daß der Künstler seiner Sensitivität, die ihn erst zum Schöpfer befähigt, als Mensch die entsprechende Dickhäutigkeit entgegenstellen muß, um das Leben, ohne Schaden zu nehmen, durchstehen zu können. „Es gibt ein Haus, eine Lampe, eine Suppe, Feuer, Wein, Pfeifen hinter jedem unserer bedeutendsten Werke.“ Aber der Gegensatz besteht nicht nur zwischen Kunst und Magen, sondern auch innerhalb der Kunst selber. Mancher Künstler scheitert, weil er nicht die Kraft aufbringt zu wachsen, bis ihm das entscheidende Werk möglich wird. „Ein Künstler überspringt keine Stufen; tut er es trotzdem, so ist es Zeitverschwendung, denn er muß sie später doch hinaufsteigen.“

Wie nüchtern Cocteau an die Existenz des Künstlers herantritt, so fein berührt er die Kernfrage der schöpferischen Arbeit. „Ein Künstler vermag tastend eine Geheimtür zu öffnen, ohne je zu begreifen, daß diese Tür eine Welt verbarg.“ Er weiß um das Urwesen der Musik und ahnt, daß die innersten Kräfte des Schöpferischen im Zauberschen liegen. „Der Optimis-



TONI FIEDLER · GUITARRE
AUS DEM ZYKLUS „FESTKONZERT“



TONI FIEDLER · BRATSCH
AUS DEM ZYKLUS „FESTKONZERT“

mus der Pessimisten wie wir stammt von der Intuition her, daß ein Kunstwerk an übernatürlichen Gleichgewichten mitwirkt.“ Der Künstler um 1920 muß die Entwicklung vorausgeahnt haben, welche die Musiker grob in zwei Ströme schied. Die einen halten sich resigniert ans Alte, um daraus ein verharmlost Neues hervorzuklopfen: „Die Schöngeister haben das Wort ‚Stilisierung‘ erfunden, um all das zu bezeichnen, was keinen Stil hat.“ Die anderen geben vor, die Kunst sei in ein wissenschaftliches Stadium eingetreten und deshalb erkenntnismäßig verfügbar geworden: „In der Kunst sind alle beweisbaren Werte ordinär.“

Gleichgültig, wie weit man an den Aussagen Coctaus den Tiefsinn, welchen sie vorschieben, annehmen oder ins Spielerisch-sich-selbst-Belächelnde verweisen will. Tatsächlich hat Cocteau zeit seines Lebens nie so viel Geschirr zerbrochen, wie man es auf Grund dieser Aufzeichnungen erwarten könnte. Doch er weiß, daß die Musik letztlich auch des Hilfsdienstes der erklärend-begründenden Sprache entraten muß, um zu jener von ihm erträumten Klassizität zu gelangen, die bis heute nicht wieder erreicht worden ist. Solch eine „Beauté pure“ wäre erst dann wieder möglich, wenn die Musik unbesonnen aufnehmen könnte, was sie umgibt, und ungeschmälert wieder auszuscheiden vermöchte, was bei ihr nachher kein Manco zurückließe. Sehnsucht muß seit je die Triebkraft der großen Künstler gewesen sein.

GERD SIEVERS

PELLEAS UND MELISANDE

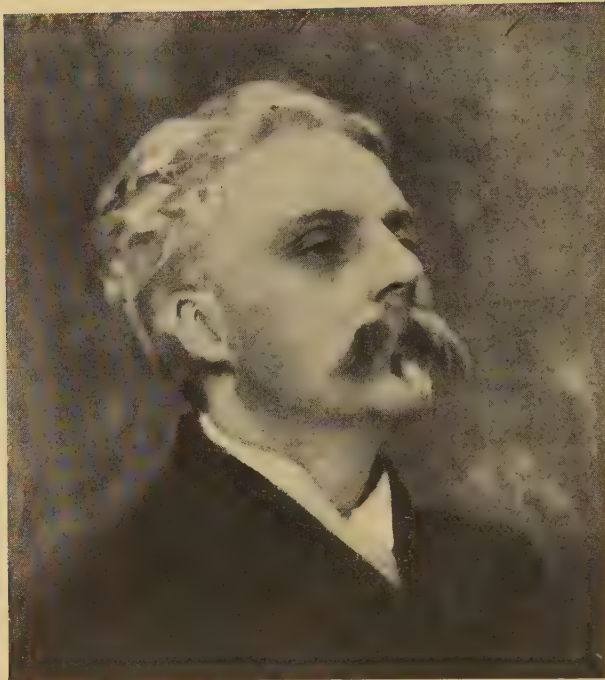
Sibelius · Debussy · Schönberg · Fauré¹

Im Jahre 1892 schrieb Maurice Maeterlinck sein Drama „*Pelléas et Mélisande*“, eine in überaus zarten Tönen geschriebene lyrische Poesie von innerer Verhaltnenheit, die sich nur an wenigen Stellen zu dramatischem Aufschwung spannt.

Hierzu komponierte Jean Sibelius im Jahre 1905 eine Symphonische Dichtung „*Pelleas und Melisande*“, die, zehnsätzig (sieben Interudien, zwei Melodramen, ein Gesang), konzertant als zusammenhängende Suite wie szenisch als Einlagen zum Bühnengeschehen gespielt werden kann. Sibelius' Schöpfung ist Programmusik als Vertonung eines literarischen Sujets und in ihrer zuweilen an Böcklin gemahnenden Bildhaftigkeit und onomatopoeischen Gegenständlichkeit in der realistischen Schilderung „absolute“ Musik aber in ihrer vorwiegend Stimmungen objektivierenden Tonsprache, die der in Smetanas Symphonischen Dichtungen verwandt ist, jedoch, verglichen mit dieser, herb und keusch wirkt.

Drei Jahre zuvor, 1902, war Claude Debussy mit einem fünfsätzigen Drame lyrique „*Pelléas et Mélisande*“ an die Öffentlichkeit getreten, einem unter dem Eindruck von Mussorgskys Oper „*Boris Godunow*“ komponierten Werk, um dessen Vertonung er fast ein Jahrzehnt, seit 1893, gerungen hatte, an dessen Fassung er indessen bis zu seinem Tode (1918) geändert hat. Das gleichsam „statuarische“ lyrische Drama, dessen Gesangspartien, als radikale Absage an Wagner mehr einem gehobenen Sprechen gleichend als einem Operngesang, die Dichterworte in ungezwungener Prosodie natürlich und plastisch zur Geltung kommen lassen und dessen Orchesterpart in den zwielichtig-diffusen Instrumentalfarben matt schimmert, ist von einer Subtilität, die aus dem gleichen Geiste geboren zu sein scheint wie der dichterische

¹ Vollständige Fassung mit Inhaltsangabe des Dramas und Werkbetrachtungen in *Sibelius-Mitteilungen* (herausgegeben von der Deutschen Sibelius-Gesellschaft, Wiesbaden) Nr. 4, 1961.



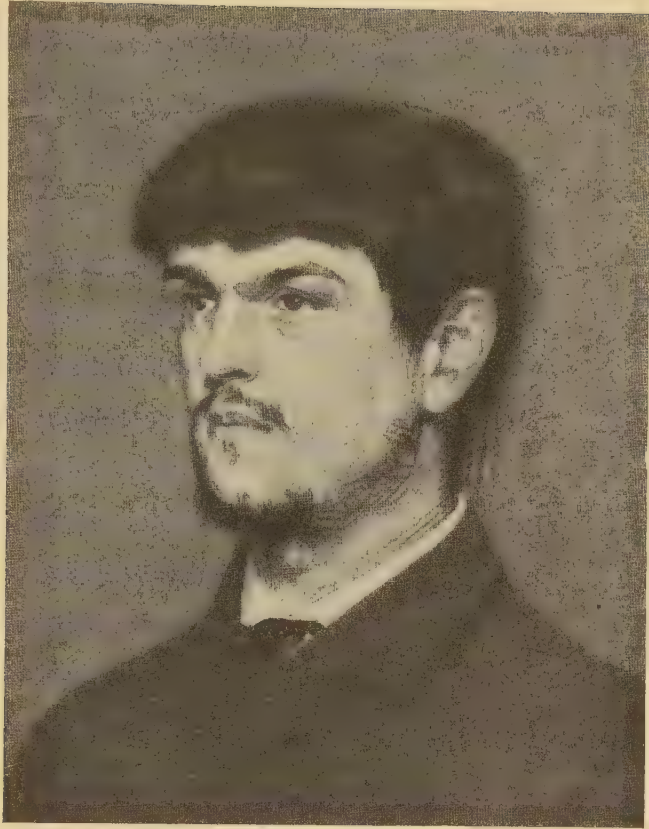
Gabriel Fauré
Gemälde von John Singer Sargent

Vorwurf. Die Musik trägt die typischen Merkmale des Impressionismus, Neuerungen — eine die funktional-hieratische Ordnung zeitweise suspendierende, ataktische, parallele Reihung von Akkorden zu „Ketten“ —, die Debussy mit einem Schlage zum Haupt der französischen Moderne und zum Begründer des französischen, damit aber auch zum Zentralmeister des musikalischen Impressionismus schlechthin machten.

Im gleichen Jahre wie Sibelius und drei Jahre nach Debussy, aber unabhängig von ihm, 1905, trat Arnold Schönberg mit seiner einsätzigen, einstündigen Symphonischen Dichtung „*Pelleas und Melisande*“ an die Öffentlichkeit. Das Werk entfaltet sich im Sinne absoluter Musik als ein polyphones Gewebe von immenser Dichte, traditionsgebunden in den satztechnischen Mitteln verarbeitender und durchführender Partien, verkleinerter und vergrößerter, verschränkter und aufgelöster Motive und Themen, ausdrucksmäßig intensiviert durch gehäufte Alterationen und unaufgelöste Vorhalte, bedient sich dabei aber im Sinne dramatisch-programmatischer Tondichtung synästhesie-gezeugter, assoziativer Momente. So spiegelt die Musik den gesamten Handlungsablauf des Dramas zwar wider, assoziativ anspielend und andeutend, aber als gänzlich nach innen gekehrt ohne konkrete Worthinweise, lediglich reich mit autonom-musikalischen, agogik-bezüglichen Vorschriften versehen, Chromatik in den Dienst von Erregung und Leidenschaft stellend, Diatonik zum Ausdruck von Beruhigung, Gefühlswärme und Innigkeit verwendend. Neben klanglich Bemerkenswertem sind das historisch eigentliche Bedeutsame und für Schönberg Charakteristische die ersten Anzeichen der Dodekaphonie: in der Chromatik, die fast vollständige Zwölftonreihen von strukturprägender Funktion entstehen läßt; und in dem gelegentlichen Auftauchen von Quartenakkorden.

Claude Debussy

Gemälde von Marcel André Baschet



1898, sechs Jahre nach Erscheinen der Dichtung, entstand als Musik zu „*Pelléas et Mélisande*“ von *Gabriel Fauré* deren erste Vertonung. Das Werk, dem Handlungsablauf im einzelnen nicht folgend, ist absolute Musik in nuce von romantischer Prägung. —

Höchst ungewöhnliches Vorkommen: vier Komponisten grundverschiedener Wesensart werden unabhängig voneinander zu annähernd gleicher Zeit von ein und demselben dichterischen Stoff dermaßen innerlich angesprochen, daß sie sich zu einer Tonschöpfung inspirieren lassen! *Gabriel Fauré*, Franzose, geistig, wenngleich nie Schüler, Nachfolger *César Francks*, aber ohne dessen Pathos, Romantiker, dem Impressionismus zeitlebens ferngeblieben: in seiner Feinnervigkeit, dem ausgeprägten Sinn für Maß und Proportion und der *clarté* der Diktion ein echter Romane. *Claude Debussy*, Franzose, Künstlernatur par excellence, von aristokratischer Erscheinung und extravaganter Gepflogenheiten, der mit Vorliebe nachts arbeitete und im Kreise Philosophie und Kunst pflegender Dichter, Maler und Musiker verkehrte, der chinesische und japanische Kunstwerke sammelte, für die „*décadents*“ schwärmte und schließlich sogar selbst „symbolistischen Absinth“ dichtete, war im Grunde ein Einsamer, der die Menge verachtete: urfranzösisch in seinem *Faible* für das leicht Morbid-Dekadente, in seiner Vorliebe für das Formal-Spielerische, ohne metaphysischen Hintergrund und „weltanschaulichen“ Ballast, rein um seiner selbst willen, und in seinem späteren Klassizismus.

Arnold Schönberg, Österreicher, liebenswürdig als Mensch, beredt im Umgang, bürgerlich in seinen Anschauungen, redlich in seiner Gesinnung, der menschlichen wie der künstlerischen, war prädisponiert, der Schöpfer der Zwölftonmusik zu werden (der Prioritätsstreit mit Joseph Mathias Hauer sei ignoriert): deutsch (im weiten Sinne) in seinem unbändigen Ausdrucksbedürfnis, dem grüblerischen Ernst im Aufspüren neuer Wege konzessionslos künstlerischen Gestaltens und dem Radikalismus des Konsequenzziehens. *Jean Sibelius*, Finne, sportlich begeisterter Wanderer, in selbstgewählter Einsamkeit inmitten der Natur lebend und ihr zutiefst verbunden, objektiverte als Komponist seine Liebe zu Natur und Heimat in Pleinair-Tonmalereien, seine innere Verbundenheit mit den autochthonen Mythen in seinen musikalischen Verherrlichungen der Heldenepen: Musik eines bewußt räumlich und zeitlich sich distanzierenden unabhängigen Geistes.

So wesensverschieden wie die Schöpfer geartet waren, so grundverschieden mußten auch ihre Vertonungen ausfallen. *Fauré*: absolute Musik, klassisch in der thematisch-motivischen Dichte wie der konzisen Aussage, in der bestechenden Klarheit der satztechnischen Faktur wie der ausgewogenen formalen Anlage, romantisch dagegen in der aparten, alterationsgeprägten Harmonik. *Debussy*: eine dem dichterischen Vorwurf innerlich verwandte, kongenial hypersensible Vertonung von ätherischer Zartheit und esoterischer Entrücktheit, unpathetisch in der Tonsprache, vornehm zurückhaltend in aller Gefühlsäußerung, das komplex Psychische spiegelnd in der nuancenreichen, differenzierenden Tonsprache der Romantik, in die sich in vereinzelt Wendungen fremdartig Neues, impressionistischer Klangzauber, einmischt. *Schönberg*: extrem romantische Vertonung, geistig in der ausgeprägten Expressivität, harmonisch in der intensivst gespannten Chromatik, formal in der trotz symphonischer Dimension gewährten Einsätzigkeit, klanglich in dem großen Aufwand an instrumentalen Mitteln, zugleich aber tastend, vorstoßend in musikalisches Neuland mit sporadisch auftauchenden konstruktiven Elementen: der (mit der Dodekaphonie, als Tonwiederholung ausschließend, zusammenhängenden) Schichtung von Quartetten zu Akkorden und den (noch nicht mit letzter Konsequenz durchkonstruierten) Reihen. *Sibelius*: musikalische Bewältigung eines literarischen Stoffes mit einer nach Form und Harmonik dem Geiste der Klassik-Romantik verhafteten Diktion, die mit gewissen harmonischen Eigenarten gelegentlich hart bis an die Grenze einer neuen musikalischen Welt vorstößt.

Ist die Wahlverwandschaft zwischen Maeterlinck und Debussy durch gemeinsame Neigungen — beider Vorliebe für die englischen Präraffaeliten und die französischen Symbolisten — verständlich, so erscheint die der anderen Komponisten zu dem Dichter teils wenig plausibel, so bei *Fauré*, teils überraschend, so bei *Schönberg*, teils gar schier unfaßlich, so bei *Sibelius*. Und doch muß man wohl in dem Umstand, daß eine Dichtung auf sie alle eine Ausstrahlungskraft auszuüben vermochte, die schöpferische Kräfte anregte und zu neuer, andersgestaltiger Objektivierung drängte, mehr als ein nur Äußeres, „Zufälliges“ erblicken. Man könnte die Hinwendung zum Klassizismus bei *Debussy*, bei *Schönberg* und, mutatis mutandis, bei *Sibelius* in Parallele setzen zu Maeterlincks späterer Hinwendung zu wissenschaftlichen Arbeiten und Publikationen. Aber all dies erklärt kaum hinreichend und überzeugend das Zustandekommen dieses eigenartigen Komponistengespannes und die Seltbarkeit mancher dieser Wahlverwandschaften. Vielmehr muß die Dichtung Maeterlincks bei ihnen eine Saite angerührt haben, die allen vier gemein war, einen geheimen Hang zum Romantischen schlechthin als dem Ausdruck des Fernen in Raum und Zeit und dem der ratio unzugänglichen Unterbewußten, eine geheimnisvolle Übereinstimmung der Mentalität in einem Punkte: dem offenen Sinn für das entrückt Esoterische und dunkel Mystische.

HELMUT A. FIECHTNER

HEROISCHE TRILOGIE

Weg und Werk von Egon Wellesz

Am 19. Februar 1938, im letzten Konzert der Wiener Philharmoniker in einem freien Wien und einem freien Österreich, stand neben der vierten Symphonie von Anton Bruckner, die zum erstenmal in der Originalfassung erklang, noch ein zweites Werk auf dem Programm: eine symphonische Suite mit dem Titel „*Prosperos Beschwörung*“. Der Komponist des durch Shakespeares „Sturm“ inspirierten Werkes hieß *Egon Wellesz*, der Dirigent jenes denkwürdigen Konzerts war Bruno Walter, der unmittelbar danach nach Amsterdam fuhr, um das Concertgebouw-Orchester zu leiten. Auf Bruno Walters Wunsch wurde das vorgesehene Programm geändert, „*Prosperos Beschwörung*“ angesetzt und der Komponist eingeladen, der Aufführung beizuwohnen. Das war am 13. März, am gleichen Tag, da Hitler in Österreich einmarschierte. Das Publikum bereitete den beiden heimatlos gewordenen Österreichern stürmische Ovationen, die sich vier Tage später bei dem Konzert in Rotterdam wiederholten. Dieses Datum bedeutete im Leben und Schaffen von Egon Wellesz eine Zäsur, die härter und einschneidender war als für viele andere. Unmittelbar danach begab sich Egon Wellesz nämlich nach Oxford, dessen Universität ihm bereits 1932 das Ehrendoktorat verliehen hatte.

Diese seltene und in der ganzen wissenschaftlichen Welt hochbegehrte Auszeichnung hatte Wellesz für seine Forschungen auf dem Gebiet der byzantinischen Musik und für sein kompositorisches Schaffen erhalten. Diese Doppelbegabung, diese Zweigleisigkeit ist für das gesamte Lebenswerk von Egon Wellesz charakteristisch. Sie wirkte sich zeitweise allerdings auch so aus, daß der Komponist Wellesz in den Schatten des Wissenschaftlers, des Byzantinisten von Weltruf, geriet, der einen neuen Kontinent der Musik entdeckt hatte. Andererseits ermöglichte die akademische Laufbahn, das Lehramt, welches Egon Wellesz seit 1913 als Privatdozent und seit 1930 als Professor ausübte, die materiell unabhängige Existenz des Komponisten.

An der Wiener Universität hatte Wellesz bei Guido Adler Musikwissenschaft studiert. Ebenso stark wie sein hervorragender Lehrer, der — im Unterschied zu manchen anderen seines Faches — auch Kontakt mit der Musik seiner Zeit hielt, mögen die vielerlei Anregungen auf den jungen, sich bildenden Geist gewirkt haben, die damals, knapp nach der Jahrhundertwende, die Wiener Kultur ausstrahlte. Auf Gustav Mahler, der die Wiener Hofoper 1897 verlassen hatte, folgten Felix von Weingartner, gleichfalls ein schöpferischer Musiker, und hierauf, unmittelbar nach dem Ende des ersten Weltkriegs, Franz Schalk und Richard Strauss. In jenem ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende, als Schönbergs erste Liederzyklen aufgeführt worden und das fis-Moll-Quartett und die 1. Kammersymphonie die in die Musikgeschichte eingegangenen Skandale bei ihrer Uraufführung hervorriefen, war Egon Wellesz Schüler von Arnold Schönberg und mit dessen Adepten Anton von Webern und Alban Berg befreundet. In den Kriegsjahren wurde Wellesz von diesem Kreis getrennt, aber noch 1920 schrieb er ein Buch über seinen verehrten Lehrer. In seinen ersten Kompositionen (Kammermusikwerken, Klavierstücken und Liedern) stand Egon Wellesz auch unter dem Einfluß des französischen Impressionismus. In dem Bestreben, aus dem Klavierklang neue Möglichkeiten zu schöpfen, begegnete sich Wellesz mit Béla Bartók: als er ein Kammerkonzert mit eigenen Kompositionen in der „Gruppe der Acht“ in Budapest hatte, war Bartók von den Werken des jungen Wiener Komponisten so beeindruckt, daß er eine Drucklegung mehrerer

dieser Werke bei seinem eigenen Verleger veranlaßte. Es folgten „Lieder der Mädchen“ und „Gebet der Mädchen zur Maria“ nach Texten von R. M. Rilke und in den Jahren 1912 und 1916 zwei Streichquartette.

In Wellesz war bald der Musikdramatiker erwacht, der nach ihm gemäßen Stoffen Ausschau hielt. Er fühlte, daß die Oper noch große, unausgeschöpfte Möglichkeiten enthielt, aber auch, daß sie damals von einem „romantischen Idiom“ bestimmt wurde, das für eine Erneuerung nicht geeignet war und auch selbst keine innere Wahrheit mehr besaß. Für Wellesz, den Wissenschaftler und den Künstler, war die Epoche der Wiener Barockoper etwas sehr Lebendiges, und er wollte den Versuch wagen, den seit Gluck und Fux abgerissenen Faden wieder aufzunehmen und weiterzuspinnen. Diese Erneuerung, so fühlte er, konnte nur vom Tanz her und durch Anknüpfung an antike bzw. kultische Gegenstände vorgenommen werden.

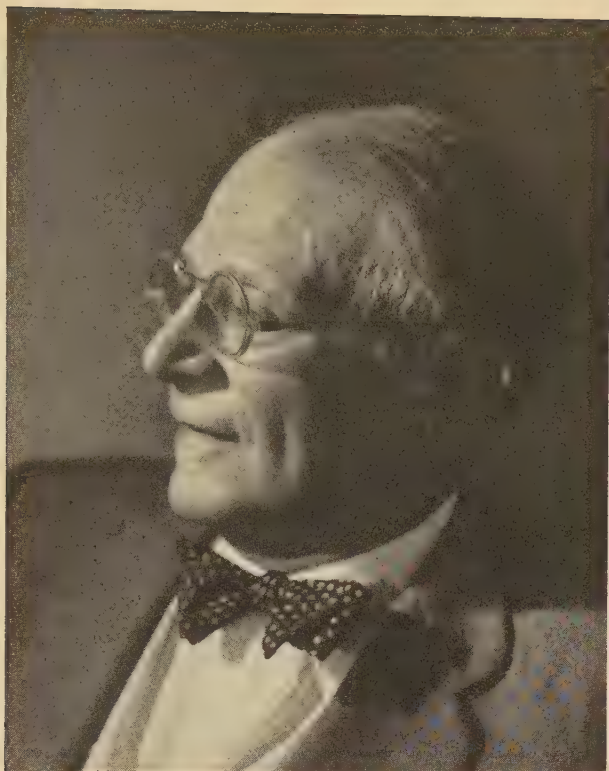
In jener Zeit machte Egon Wellesz eine für seine weitere Entwicklung folgenreiche Bekanntheit, die Hugo von Hofmannsthal. Mit dem rund 10 Jahre Älteren besprach er künftig seine Pläne und wurde von diesem ermutigt. Auf gemeinsamen Spaziergängen in Altaussee entstand der Plan zu dem Ballett „*Achilles auf Skyros*“, dessen Libretto Hofmannsthal dem jungen Komponisten zum Geschenk machte. Hier und in den folgenden Bühnenwerken, die sich zur „Heroischen Trilogie“ zusammenschlossen, geht es um ein neues Bild der Antike, um ein neues Menschenbild. Man mag an Hölderlin und seinen heroischen Schicksalsbegriff denken oder an die „tragische Harmonie“ seiner Gestalten. Zwar wurzelt Hofmannsthal's Griechenbild in den Forschungen Bachofens und denen der zeitgenössischen Tiefenpsychologie, aber es geht ihm immer auch — und vor allem — um ein Höheres: um das Wunder der Verwandlung, die Monumentalisierung des Menschlichen, um die Darstellung einer höheren Welt. „*Achilles auf Skyros*“ zeigt das Hervortreten des Heldischen in dem jungen Achill, der als Mädchen verkleidet unter den Königstöchtern von Skyros lebt: in einer reinen, unschuldigen Welt, in die der als Kaufherr verkleidete Odysseus einbricht.

Danach folgte als zweites Stück der „Heroischen Trilogie“ „*Alkestis*“ nach dem gleichnamigen Stück Hofmannsthal's, das sich der Komponist mit Zustimmung des Dichters selbst als Opernlibretto eingerichtet, d. h. vor allem zusammengestrichen hat. Die spezifische Wendung, die Dichter und Komponist dem bekannten Alkestis-Stoff gaben, besteht darin, daß sich Alkestis nicht für ihren Gatten, sondern für den Königsgedanken opfert und daß Admet dieses Opfer um seiner gottverliehenen Würde willen annehmen darf. Übermenschlich-mythisch ist vor allem aber die Gestalt des Herakles, der als Dionysos erscheint (ähnlich wie Bacchus in „*Ariadne auf Naxos*“ von Hofmannsthal) und dem Todesgott sein Opfer entreißt. Der Charakter des Sakralen wird noch durch die strenge Dreiteilung der pausenlos abrollenden Handlung verstärkt: Tod und Betrauerung der Alkestis — Ankunft des Herakles und orgiastisches Trinkgelage — Rückführung der Alkestis und Hymnus auf Herakles-Dionysos. Zu diesem Werk einige Daten: die Komposition wurde 1921 begonnen, die Instrumentierung im Sommer 1923 abgeschlossen. Die Uraufführung fand 1924 in Mannheim statt.

Auch die Anregung zum dritten Stück seiner Trilogie dankt der Komponist dem Dichter Hugo von Hofmannsthal, der in den von ihm redigierten „Neuen Deutschen Beiträgen“ einen aus dem Französischen übersetzten Text Eduard Stuckens veröffentlicht hatte. „*Die Opferung des Gefangenen*“ basiert auf einem originalen Maskenspiel der Quiché-Indianer. Dessen typisierende Maskentänze entsprachen sehr dem objektivierenden musikdramatischen Stil, den man seit der großen Händel-Renaissance wiederentdeckt hatte und zu dem Egon Wellesz schon seit Jahren unterwegs war. Dieses Tanzdrama hat keinerlei „psychologische Handlung“ mehr, sondern ist ein einziges großes Zeremoniell, eine rituelle Opferhandlung. Die Hauptrolle, der gefangene Prinz, wird von einem Tänzer dargestellt. Ihm werden in einzelnen

Egon Wellesz

Foto: Meitner-Graf



Bildern alle Zauber des Lebens noch einmal vorgeführt, aber er weiß, daß er sterben muß. Und als ihn die Krieger mit ihren Schilden getötet haben, sinken alle nieder und verehren in ihm einen neuen Stern. Das Tanzdrama wurde 1926 in Köln uraufgeführt.

Damit war der Kreis der „Heroischen Trilogie“ geschlossen, die strengste Form des Dramas (ein Jahr vor Strawinskys szenischem Oratorium „Oedipus Rex“, dem „Modell-Stück“ des erneuerten und monumentalen antiken Musikdramas) geschlossen. Was Egon Wellesz anstrebte, hat er in dem Essay „Das Problem der Form“ folgendermaßen formuliert:

„Nicht von sich und seinem Schicksal, nicht vom Einzelschicksal überhaupt, hat der dramatische Musiker zu reden, sondern von den Dingen, die den großen Zusammenhang von Welt und Überwelt bedeuten. Diese Form kann sich am besten an Stoffen realisieren, die zeitlos und zeitgebunden zugleich sind, in denen eine distanzierte, ferne Welt in unserer Sprache zu uns spricht, und in denen eine Idee den Ausblick in eine höhere Welt gewährt. Denn in der Mischung von greifbar Diesseitigem mit einem Inkommensurablen, nur durch die Ahnung Erfassbaren, liegt das Geheimnis der Wirkung eines Kunstwerks.“

Für alle diese Werke hat Egon Wellesz eine eigene Musiksprache erfunden und immer plastischer entwickelt. Sie ist freitonal, dramatisch ausdrucksvoll und führt an ihren Höhepunkten zu harten Reibungen und polytonalen Ballungen. Die Architektur ist großzügig und klar, der melodische Duktus plastisch und von ausgeprägter Eigenart. Seine Musik macht keine Anleihen und erinnert an keine andere Sprache vor oder nach ihm. Der Komponist berichtet,

daß er, während er diese Werke schrieb, stets archaische Skulpturen vor Augen hatte. Und von ihrer stilistischen Geschlossenheit, Strenge und Größe ist etwas in seine Musik übergegangen.

Wir haben das erste Bühnenwerk von Egon Wellesz, „Das Wunder der Diana“ (1914) und „Die Prinzessin Girnara“ (Weltspiel und Legende, 1918) nach Jakob Wassermann noch nicht erwähnt. Ferner gibt es ein Kammerwerk mit dem Titel „Persisches Ballett“ (1924). Gewissermaßen „zur Entspannung“ zwischen den heroisch-tragischen Bühnenwerken schrieb Wellesz „Scherz, List und Rache“, die Goethesche Commedia dell'arte auf einen Akt zusammenziehend. Und wir haben „Die Bakchantinnen“ auf einen eigenen Text (nach Euripides) noch nicht genannt, die geeignet wären, die „Heroische Trilogie“ zu einer Tetralogie zu ergänzen. Sie wurden 1931 an der Wiener Staatsoper unter Clemens Krauss uraufgeführt. (Diese Oper wurde vor kurzem anlässlich des 75. Geburtstages von Egon Wellesz in einer hervorragenden Einstudierung vom Österreichischen Rundfunk gesendet und an dieser Stelle ausführlich besprochen.)

Aber Wellesz ist nicht nur Musikdramatiker. Nach den „Bakchantinnen“ schrieb er die Kantate „Mitte des Lebens“, eine Messe in f-Moll, ein Klavierkonzert, die eingangs erwähnte symphonische Dichtung „Prosperos Beschwörung“ und die Sonette der Elizabeth Barrett-Browning für Sopran und Streichquartett. Nach seiner Emigration entstand zunächst eine Schaffenspause. Aber dann regte sich der Symphoniker, und seit 1945 sind fünf Symphonien entstanden, ferner drei Streichquartette, ein Oktett, die heitere Oper „Incognita“, „The leaden and the golden Echo“ nach G. H. Hopkins, schließlich ein Quintett, die „Lieder aus Wien“ und eine Klaviersuite. Der Analyse und Würdigung dieser Werke müßte eine eigene Abhandlung gewidmet sein. Zweck dieser kurzen Betrachtung war es, auf das Werk des Musikdramatikers Wellesz hinzuweisen.

MUSIK UND TRADITION

MUSICA eröffnete den Jahrgang 1961 mit einem Aufsatz von Theodor W. Adorno unter dem Titel „Musik und Tradition“. Sie rief damit zugleich zu einer Diskussion über das vorgetragene Gedankengut auf. Nachstehend einige Stellungnahmen, welche die Probleme von den verschiedensten Seiten beleuchteten. Wir veröffentlichen die Beiträge, ohne uns im einzelnen mit deren Inhalt zu identifizieren. Sie stellen lediglich Meinungsäußerungen der einzelnen Autoren dar. Mit einem Schlußwort von Theodor W. Adorno beenden wir die Diskussion, die gezeigt hat, wie stark gerade bei diesem Komplex von Musik und Tradition die Gedanken einer Klärung bedürfen und wo die Ansätze zu einem Weiterbau der Probleme liegen.

WOLF-EBERHARD VON LEWINSKI

Je mehr sich der Mensch mit dem Tradieren beschäftigt, sich auf Probleme des Überlieferens konzentriert, desto entschiedener verliert er den Blick für wahre Tradition. Der schöpferische Mensch empfindet Tradition notwendig als Ballast. Kann er ihn überwinden — was etwas anderes ist als ihn negieren, nämlich: verarbeiten —, wird er zu wirklich neuen Formulierungen gelangen. Für den aufnehmenden Menschen wird die Tradition aber ebenfalls zum Ballast, wenn er sich verpflichtet fühlt oder die Verpflichtung auferlegt bekommt, das Vergangene als einzig gültigen Maßstab zu nehmen, der sein Dasein zu erfüllen habe. In dem Übermaße, mit dem sich der Musikhörer dem Vergangenen widmet, verstellt er zugleich den Zugang zu dem, was ihn unmittelbar und gegenwärtig umgibt. Es bleibt merkwürdig, daß der Mensch die Erneuerungen der Technik — und der Lebensweise überhaupt — eher akzeptiert als die des Geistes. Eine Art Antwort könnte hierzu vom soziologischen Gesichtswinkel her möglich sein. Wir vergessen allzuoft die Tatsache, daß Traditionsbewußtsein und Traditionalismus im besonderen —

also Bewahrung als Weltanschauung — aufkamen, als sich die Zahl der Musikhörer vervielfachte. Die Konsequenz wird sein, daß heute wie morgen zwei Arten von „Kulturbewußtsein“ nebeneinander existieren: hier der sogenannte Elfenbeinturm, der in Wahrheit keiner ist, sondern nur eine Position außerhalb des großen Silos des Musealen, besser gesagt: jene kleine Gruppe von Menschen, die den Ballast der Tradition entweder zu tragen verstehen oder abgeworfen haben, eine Gruppe, wie sie bis vor 150 Jahren etwa das Musikpublikum gebildet hat, Menschen, die sich für das „Neue“ interessieren. Die andere, zahlenmäßig außerordentlich viel größere Gruppe, widmet sich dem Musik-Museum. Dieses wird künftig neben den Vorstellungen des Neuen in etwa der Art bestehen bleiben, wie wir sie auf dem Gebiet der bildenden Kunst finden: hier Museum, dort Moderne in gesonderten Ausstellungen oder allenfalls Abteilungen.

Ob diese Kluft zwischen Museum und Moderne eines Tages wieder gekittet wird, bleibt dahingestellt. Versuche hierzu nehmen sich heute in steigendem Umfange fragwürdig aus. Dabei macht man eine Feststellung von höchster Bedeutung: jener Kreis, der sich dem Modernen widmet oder aufschließt, ist keineswegs — von Ausnahmen natürlich abgesehen — so einseitig und intolerant, daß man das Vergangene „ablehnte“ oder für wertlos erachtete. Kein ernst zu nehmender Komponist der Avantgarde, von Boulez über Nono bis Klebe, leugnet die Werte der Vergangenheit, im Gegenteil, die Verehrung, die diese genannten — stellvertretend genannten — Komponisten der alten Musik, Mozart, Verdi und Debussy z. B. entgegenbringen, ist eine immer wieder faszinierende und nicht von allen Freunden des Musik-Museums gleicherweise vollzogene Tatsache. Die Interpreten der Moderne von Kolisch über Steuermann bis Rosbaud — aber auch und ausnahmslos die Wort-Verfechter der Neuen Musik — widmen sich mit gleicher Leidenschaft den Werten der Vergangenheit. Aber eben nur den Werten, nicht einem vorgeblich verpflichtenden Ballast, wie er von den Traditionalisten propagiert wird.

Und das bedeutungsvollste Moment dieser Gegenüberstellung jener beiden Kreise Moderne — Museum ist nun dieses, daß im Gegensatz zu den „Modernen“, die also tolerant und offen sind, die „Musealen“ einseitig lediglich das tolerieren, was in die Zwangsjacke der Tradition, wie sie sie sehen, paßt. Aus Abwehr bringen sie nicht die Toleranz auf, die für den „Modernen“ selbstverständlich ist. Wenn der „Moderne“ Erscheinungen der Vergangenheit — vor allem der lebenden Rudimente der Vergangenheit — kritisiert oder ablehnt, so niemals grundsätzlich, sondern differenziert nach den angebotenen Werten und einer Verbindlichkeit. Da sich in nur „zeitgenössischem“, nicht aber „zeitgemäßem“ Bereich der Komposition bisher keine Persönlichkeit vom Range Schönbergs, Bergs, Weberns, Strawinskys, Bartóks beispielsweise fand, im neobarocken Stil eine verbindliche und wertbeständige Formulierung nicht ereignete, konnte natürlich der Eindruck entstehen, als lehnte der „Moderne“ grundsätzlich ab, was sich nicht auch „zeitgemäß“ erweise. Andererseits ist es verständlich, daß die Sekte der Traditionalisten zur Selbstbestätigung und zur Abwehr jenen Silo zimmerte und mit Weltanschauung tapezierte.

Grotesk wird es, wenn z. B. ein Kritiker behauptet, Bergs op. 6 liege uns „doch schon sehr fern“ und zugleich geistnähere Werke ablehnt — etwa Boulez — Musik von Beck und Hans Vogt aber akzeptiert als Werke, die — das sagte er mit anderen Worten —, weder zu fern noch zu nah liegen. Daten und Geist-Aktualität sind verwechselt.

Was zu der Gruppe der „Modernen“ gehört, heißt nun keineswegs ausschließlich „seriell“ oder dergleichen. Es kommt nicht auf die Technik allein an, sondern darauf, ob sich ein Musiker den „Forderungen“ stellt, „die aus der geschichtlichen Qualifikation alles musikalischen Materials aufsteigen“, wie Adorno formulierte. Adorno hatte früher gesagt, daß es um die „subkutane“ Tradition gehe: eine gute Darstellung dessen, was Tradition, richtig verstanden, sei: die Wahrung dessen, was sich „unter der Haut“ als wesentlich beweist. Hier, in seinem Aufsatz „Musik und Tradition“ hat Adorno gesagt, daß der Bruch zwischen der Tradition und der Neuen Musik vollzogen sei, weit mehr, als es je an anderen „Knickstellen“ der geschichtlichen Entwicklung vorgekommen wäre. Wie sich daraufhin nun die Musik verhalte, ist in diesem Aufsatz nicht gesagt, nur eine Entgegnung auf jene „Zeter“-Stimmen, die Adorno in zunehmender Weise erwartet und schon hört. Hat aber nun Tradition, da mit ihr gebrochen wurde, keinerlei Sinn mehr? Adorno stellt wahre Tradition dem Traditionalismus gegenüber, also gibt es die rechtverstandene Traditions-Anerkennung neben der Nachbetung des Habitus von gestern durchaus noch? Obwohl mit der Tradition gebrochen wurde?

Zwei weitere Aspekte aus Adornos Aufsatz sollen akzentuiert werden. Hier der angedeutete Hinweis darauf, daß die Methode einiger Komponisten, mit „falschen Bässen“ zu arbeiten, ebenso unsinnig ist wie die Degradierung des Zeitgemäßen zum Modischen bei einigen Mitläufern der Avantgarde.

Versteckt liest man bei Adorno die Aufforderung einer Rehabilitierung der Romantik als Antwort auf die fatale Ausklammerung (spricht: Überwindung) der Romantik, vor allem bei altgewordenen Jugendbewegten. Eine Ergänzung hierzu sei angefügt: es greift an Stelle einer gerechten Neuaneignung der wirklichen Werte der Romantik aus der Perspektive der Neuen Musik eine Pseudo-Romantik bei man-

chen ganz jungen Musikern um sich, vielleicht als eine Art Antwort auf die gewisse Intellektualisierung des schöpferischen Arbeitsprozesses. Hier wäre es eine wichtige Aufgabe der Pädagogen, neuromantische Schwärmerei, die peinlich anachronistisch wirkt, des schwärmerischen Gewandes zu entkleiden. In Zusammenhang hiermit fällt auf, daß solche Schwärmer dort zu finden sind, wo ein Wissens-Fundament fehlt. Und das macht die Sache gefährlich. Genauso gefährlich wie die Versuche, mit Verzicht auf Leistung, auf technische Perfektion als Voraussetzung für die Vermittlung geistig-seelischer Kräfte Primitivität zu kultivieren. Man läßt die Seele zittern, hält das für wesentlicher als die Beherrschung des Technischen und sieht nicht, daß aus Angst vor der unbewältigten Technik gezittert wird. Die Folge zeigt sich in einem — wirtschaftswunderlich ergänzten — Desinteresse vieler junger Menschen an Fragen, die für sie gestellt sind und die sie spätestens morgen beantworten sollen. Aber mit Bequemlichkeit kommt man auch der musikalischen Gegenwart nicht auf die Spur.

HANS JOACHIM MOSER

Die Schriftleitung von „Musica“ fordert zur Diskussion über den als Jahresvorspruch gebrachten Artikel „Musik und Tradition“ von Adorno auf. Ich für mein Teil halte eine Diskussion solange für unmöglich, als der Verfasser sich in einer Sprache äußert, der ich das Redaktionslob „geschliffene Darstellung“ bestreiten muß, um statt dessen notgedrungen etwa „verrenkte Ausdrucksweise“ einzusetzen. Ich gestehe ungen, daß es sich m. E. um eine manieristische Sondersprache handelt, von der ich das Allermeiste einfach nicht verstehe. Ein paar Proben: Menschen werden „zu fungiblen Anhängseln“ herabgesetzt; „desultorische Denunziation“, „ungebrochene Berufung“, „Komplexion von Musik“; „eigene Impfikation“; „jene Freiheit virtuell kassiert“; „advozitiert Irrationales“; das „Mimetische überhaupt“; „Auskonstruktion der verborgenen Essenz“; „Verblendungszusammenhang“; „avanciert oder restaurativ“; „das dem Subjekt unversöhnt Oktroyierte“; „Tradition, die ihre Substantialität bloß daran hat, daß sie da ist und nicht veranstaltet“; „Man braucht nur musikalisch weniger zu sein, um sich mehr zu dünken“; „Die Kräfte . . . sind substantielle Verkörperung von dessen eigener Gegenwart“; „hypostasieren“; Sprachmonstrum „schulisch“; Insistenz; der „fälschlich so genannte Barock“ usf. Ich habe mir im Laufe des Lebens auch persönliche Wortbildungen geleistet, an denen mancher Anstoß genommen hat — aber hier dünkt mich doch, „als spräch’ er im Fieber“ —, und es wäre schier Glückssache, wenn man einen befriedigenden Sinn erahnte. Aber auch welch seltsame Behauptung, wo mein beschränktes Vokabular hinzureichen scheint: „Das wenige Takte währende Stück von Webern kennt kein erstes und zweites Thema, keine Vermittlungsfelder, keine Reprise — dennoch ist es Sonate“. Man moduliere das einmal ins Naturwissenschaftliche: „Das Tier kennt keinerlei Wirbel — dennoch ist es ein Wirbeltier“. „Allein schon wenn man ein Stück von Webern sachgerecht, frischfröhlich beginnt, wird es falsch“ — Frage; „Wird es richtig, wenn man es unsachgerecht, traurig beginnt — oder wenn man beim Schluß anfängt?“ Oder: nach Adorno könne nur der Bach verstehen, der Schönberg verstünde — da möchte ich lieber bei Bachignoranten wie Mendelssohn, Schumann und Brahms bis zum jüngsten Tag sitzen. Die Liste solcher Sätze ließe sich vervielfachen — aber Pfitzner hat einmal in Sachen Scherings richtig festgestellt: „Das Absurde entzieht sich der Widerlegung“. Eine Diskussion (ein geistiges Florettfechten) wäre lohnend, wenn beide Teilnehmer ungefähr die gleiche Sprachwaffe führten — ich kann das Adornische als unnachahmlich Einmaliges leider nicht erlernen, also müßte dieser sich dazu bereit finden, seine Gedankengänge in gemeinverständliches Deutsch zu übersetzen — ich fürchte, er wird es ebensowenig können. Was ich aus dem sehr langen Satzatz als Kern erraten zu haben glaube (aber ich kann mich aus den genannten Gründen durchaus irren), scheint mir die Methode, dem Gegner, d. h. dem, der in der musikalischen Tradition Werte sieht, ohne in Historismus zu verfallen, Gedanken zu unterstellen, die kein Vernünftiger so hegen wird, um sie dann vermeintlich glorios zu „widerlegen“. Da hat eine Diskussion wenig Aussicht, zur Klärung oder gar Bereinigung der Meinungsunterschiede zu führen. Eine Probe in Adornisch zum Schluß: „Das Erbe selbst verlangt, daß man es vor seiner Auferstehung behüte.“ Gesetzt den Fall, daß das Erbe überhaupt etwas zu verlangen vermag, ließe sich ebensogut behaupten, es verlange, von Prof. Th. W. A. in Ruhe gelassen zu werden.

NORBERT LINKE

Wie so oft bei Adorno, kommt es bei seiner begrifflichen Antithese-Spielerei stets zu wahren Erkenntnissen wie zu wenig gerechten Mäkeleien. Beides steht unmittelbar nebeneinander. Verdienstvoll ist der Aufsatz im Aufzeigen dessen, was heute noch mit gutem Gewissen als „Tradition“ zu bezeichnen ist. Neben einer Definition finden wir die im Material begründete Tradition, eine Tradition durch Antithese und sogar eine Art Webern-Tradition aufgewiesen. Mit weniger Objektivität wendet sich Adorno der Erklärung von Traditionalismus zu. Daß er nur gereizt von pädagogischer und Jugendmusik

sprechen würde, konnte man nach bekannten früheren Aufsätzen seiner Feder vorhersehen. Die dabei zutage tretende Unsachlichkeit wird offenbar in Sätzen wie: „Man braucht nur musikalisch weniger zu sein, um sich mehr zu dünken.“ Diesen Satz könnte man genauso gut gegen eine große Schar von Zwölfton-Snobs und seriellen Dilettanten kehren. Das aber unterläßt Adorno, weil er die Wahrheit, daß unter Ultramodernen sich viele Nichtskönner befinden, nicht gerne herumgesprochen wissen möchte. Ein anderer Satz lautet: „Dieser (der historische Relativismus), die entschlossene Wertblindheit, ist das Stigma alles musikalischen Traditionalismus.“ Einige Sätze vorher sprach Adorno davon, daß die Unterscheidung von Stil und Qualität einstweilen (in der heutigen Musik) schwierig sei, „jedenfalls kaum ernsthaft in Angriff genommen ward“. Ist das nicht der sicherste Beweis dafür, daß selbst die erste Reihe unserer Avantgarde-Kritiker einen historischen Relativismus fordert, damit aber selbst dem Traditionalismus verfallen ist? Wahrlich, Entlarvenderes konnte nicht geschrieben werden! Warum geht man nicht endlich daran, die Qualitätsunterscheidung auch in der modernen Musik ernsthaft zu diskutieren? Statt dessen wird oft schlechte Musik der Vergangenheit abgekanzelt in der Absicht, der gesamten Moderne mehr Qualität zu erschleichen, ja, man tut ein übriges, man polemisiert gegen Dvořák, Tschaiowsky, Mozart und Beethovens Missa solemnis. Dieser Technik, durch Herabwürdigung von Meisterwerken der eigenen Sache mehr Prestige zu unterschieben, hat sich ja gelegentlich auch Adorno bedient und damit nur zur Bagatellisierung des ganzen Wertproblems beigetragen. Ich begrüße es sehr, daß er nun diesen Qualitätsbegriff selbst wieder zur Debatte stellt. Das kann nur klärend wirken! Zwar werden viele der unter der Schutzdecke des Relativismus schnell zu Lorbeeren gelangten Mode-Modernen ihren Rang einbüßen, dafür aber wird es auch vielen Menschen mit „schlichten Gemütern“ aufgehen, daß es in der Moderne Meisterwerke gibt, und vielen Avantgardisten wird es einleuchten, daß es vor Schönberg auch schon wertvolle Musik gegeben hat, und Adorno wird endlich zugeben mögen, daß zwischen einem jugendbewegten Liedchen und einem seriellen Dilettantenstück für das Fortbestehen unserer Musikkultur letzten Endes kein Unterschied besteht. Denn echte Tradition geht immer von den erstrangigen Werken der Musikkultur aus.

PETER BENARY

Es geht dem traditionellen Bewußtsein nicht um eine Auferstehung des Erbes. Es geht ihm um geschichtliche Kontinuität, in bezug auf die Musik darum, ob sie in bisheriger definitorischer Gültigkeit weiterleben soll. Die Schwächen des Traditionalismus wie des Historismus werden nicht zuletzt in den Traditionalismen jüngster avantgardistischer Kompositionen peinlich bewußt. Wiederholung ist steril, Kontinuität aber Gesetz, mithin Gebot alles organisch Werdenden, also auch der Musik. Qualitäts-sprünge legitimieren sich noch in der Kontinuität der Quantitätskurve, der historischen Progression.

Die Zeit ist das Kontinuum, das alles geschichtlich Seiende und Werdende trägt. Die Fragwürdigkeit, die die Neue Musik in ihren Zeit-Aspekten charakterisiert, repräsentiert weniger ihre Zeit-Gebundenheit als ihr Außerhalb-der-Zeit-stehen, weniger den Verlust der „Erfahrung als zeitlicher Kontinuität“ als denjenigen der zeitlichen Kontinuität als Erfahrung. Entsprechendes im Raum: er ist, auch wenn man ihn in Vieldimensionalität relativiert oder als Dimension aufzuheben trachtet, eine gültige Koordinate menschlichen, geschichtsbewußten Daseins.

Es gibt das Gültige. Welchen Anspruch könnte je Geist darauf erheben, Wert zu repräsentieren, wenn es nicht über Geschichtsphasen hinweg Gültiges gäbe? Was z. B. in der protestantischen Sphäre der zwanziger Jahre gültig war, hat es vermocht, fernab von einem sich selbst entwertenden Neubarock wesentliche Impulse zur Neuen Musik zu geben. Auch die Tonalität, ohne zur „zweiten Natur“ geworden oder ein Naturgesetz zu sein, hat dank ihrer Gültigkeit Stilwandlungen grundsätzlichster Art überlebt, freilich sich wandelnd in Sinn, Bedeutung und materialer Auswirkung. Sie „gilt“ noch heute, auch wenn sie der musikalischen Materialgesinnung mancher Komponisten ungemäß erscheint. Das Gemäße ist weitaus verdächtiger und anfälliger, die Kunst zu verraten, als die Tradition. Gemäß ist unserer Zeit serielles, punktuell, elektronisches, perfektioniertes, sprachfernes, entseeltes, mechanisches und „dem geplanten Zufall“ unterworfenes Tönen ohne Frage; fraglich aber, ob „Kategorien... wie die des musikalischen Sinnes als eines vom Zusammenhang Gestifteten“ in ihrer Erschütterung bereits ihre Überholtheit dokumentieren.

Hier ist nach dem Sprachsinne der Musik gefragt. Musik als Zeitkunst und als Tonsprache steht auf dem Spiel. Als Kunst in der Zeit ist sie radikal gefährdet, wo Zeit nicht mehr als Koordinate fungiert, sondern als Maßgebendes umgangen, wo versucht wird, Zeit-Maß, Zeit als Maß zu verunmöglichen. Der Gültigkeitsanspruch der Zeit ist zu groß, als daß man mit ihr spielen könnte, sei es mit dem Ernst des Suchenden oder der Leichtfertigkeit des Scharlatans. Als Tonsprache ist Musik in Sinn und Bestand gefährdet, wo man bewußt alle Sprachlichkeit, d. h. jede ihrer kommunikativen Möglichkeiten unterbindet. Der ethische Anspruch der Sprache ist zu groß, als daß der prinzipielle Verzicht auf Aussage

und Mitteilung nicht mit der Preisgabe des Gehörtwerdens zusätzlich bezahlt würde. Die Klanglichkeit ist der Musik unabdingbar gegeben. Sie wird ausschließlich hörend verifiziert. Sie leistet Selbstverzicht, wenn sie auf Hörbarkeit, auf den Hörer verzichtet. Wo Musik nicht mehr als Zeitkunst und Tonsprache — gefährdete definitiorische Kriterien — gesehen wird, blieb es bisher unerfindlich, worin neue tragende Bindungen der Musik gegeben sein könnten.

Kunst darf nie so sein, wie „man“ sie sich wünscht. Sie wurde in zunehmendem Maße Provokation. Diese aber bedarf eines Gegenübers. Sie begibt sich jeglichen An-Spruchs, wenn sie auf ein Gegenüber verzichtet oder es, wo gegeben, negiert. Wer diesen a-humanen Zug als Ausdruck der Zeit wertet und legitimiert sieht, leistet ihr und uns schlechten Dienst; denn Musik, Kunst hat nicht nur aus der Zeit, auch in sie hinein zu rufen, — heilend, als Gutes, als Gut. Musik, zum Diagramm ihrer Möglichkeiten verknüpft, ist Diätkost, die nicht einmal der Leere genügen kann, der sie entspringt. Sie konnte und kann nur zum Paradigma menschlichen Selbstverständnisses in der Zeit historische Größe werden.

Die Lage zielt auf Entscheidungen grundsätzlicher Art. Wir erleben heute in der Musik eine maßlose Hypertrophie des Wie vor dem Was. Künstlerisch entscheidet stets das Was. Dieser Trost bleibt angesichts der Tatsache, daß es auch heute Musik, neue Musik gibt, die diesem Aspekt standhält. Das Erbe verlangt, daß man es antritt!

THEODOR W. ADORNO

ZUM BESCHLUSS

Ehe ich zu den vier Äußerungen, die mein Text über „Musik und Tradition“ angeregt hat, etwas sage, möchte ich versuchen, ein Mißverständnis zu zerstreuen, auf das freilich wohl nur der böse Wille verfallen kann und keiner, der mit den Gedanken auch nur einigermaßen vertraut ist, aus deren Umkreis jener Aufsatz stammt. Da ich nie daran irre geworden bin, daß das sogenannte Material der Musik kein bloßes Naturmaterial ist sondern, als geschichtliches, geschichtliche Kraft in sich aufspeichert, konnte ich nie den Unsinn des vermeintlich radikalen Urbeginns ausposaunen. Daß die Tradition der Musik ihre Kraft verlor, daß überlieferte Werke keinem gegenwärtig produzierten mehr Muster sein können, bedeutet keine Minderung bedeutender Werke der Vergangenheit. Vielmehr wird ihre Erfahrung in dem ganz Anderen, das heute als kompositorische Aufgabe sich stellt, aufbewahrt; einzig als ferngerückte, dem musealen Betrieb entzogene vermöchten sie wieder beredt zu werden. Ausdrücklich wiederhole ich: wie kein Mensch Bach versteht, der nicht auch Schönberg ganz und gar mit dem lebendigen Ohr versteht, so kann umgekehrt keiner etwas von Schönberg oder Boulez, verstehen, der nicht Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und das Stichhaltige aus dem neunzehnten Jahrhundert substantiell in sich hätte. Die Vorstellung einer „subkutanen“ Tradition, an die Wolf-Eberhard von Lewinski erinnert, habe ich in dem Aufsatz nicht verleugnet, sondern nur ergänzt durch den Hinweis auf den Unterschied solcher Fortwirkung des Älteren im Fortgeschrittensten von dem Traditionalismus, vom Willen zur Wiederherstellung eines Veralteten, für den das Wort Repristination sich einzubürgern scheint.

Mit dem, was Lewinski schreibt, stimme ich demnach in allem Wesentlichen überein. Besonders hervorheben möchte ich seinen Hinweis auf die Differenz zwischen „Datum und Geist-Aktualität“. Moderne, im Sinn von Avantgarde, ist ein qualitativer Begriff, kein stur temporaler. Der Trick, einerseits Werke, die Erhebliches und Ungewohntes verlangen, eben um ihrer lästigen Kompliziertheit willen als veraltet abzuschieben, andererseits aber stumpfsinnige, nur weil sie später geschrieben sind, als „uns“ näher herauszustreichen, ist keineswegs neu; schon in den zwanziger Jahren hat man ähnlich argumentiert. Zeit genug, daß man diesen Trick durchschaut. Auch der andere, geschicktere: die Moderne selber sei nicht mehr modern, läuft meist nur auf die Rechtfertigung derer hinaus, die nicht mitkamen. — Die von Lewinski konstatierte neoromantische Neigung unter jungen Menschen habe ich noch nicht beobachtet, zweifle aber nicht an der Richtigkeit seiner Feststellung. Daß, unter dem einfachen Gesichtspunkt des Metiers, von romantischen Komponisten wie Schubert, Schumann, Chopin, Brahms, Bruckner und auch Wagner mehr zu lernen ist als von Biber und Schein, ist mir freilich fraglos. Was es an Nichtskönnerei unter Avantgardisten gibt, läßt sich nach den gleichen handwerklichen Kriterien sehr wohl bestimmen und korrigieren, nach denen auch die vielberufenen kleinen und mittleren Meister der Vergangenheit keine sind.

Auf den Angriff von Herrn Moser zu entgegnen, ist deshalb schwierig, weil er, mit dem Stolz, der dem Unverständnis nun einmal eignet, sich selbst aberkennt, daß er begriffen hätte, was ich sagte. Damit entfällt wohl auch der von ihm vorgebrachte Verdacht, ich hätte „dem, der in der musikalischen Tradition Werte sieht“ — obwohl ich doch Bücher über Wagner und Mahler und größere Arbeiten über Bach und Beethoven veröffentlicht habe — Gedanken unterstellt, „die kein Vernünftiger so hegen wird“. Offenbar gehört auch Herr Moser zu denjenigen, die es für Manierismus halten, wenn man sich

um prägnante sprachliche Formulierung bemüht, und Schlamperei für die Stimme der Natur. Er soll doch einmal versuchen, in etwas von mir Geschriebenem die Fremdwörter durch bodenständige zu ersetzen: dann kann er, wenn er nicht vorweg zum Gegenteil entschlossen ist, lernen, warum ich jene wählte. Ich habe das, an konkreten Modellen, in dem Aufsatz „Wörter aus der Fremde“ erörtert (Akzente, Jahrgang 1959, Heft 2). Diejenigen, die meine Sachen nicht zu verstehen behaupten, sind im allgemeinen die, welche sie nicht mögen. Andere verstehen sie sehr wohl. Ich bin ja wirklich nicht so, aber es sei mir dies eine Mal doch erlaubt, einen Satz aus der Urkunde zu zitieren, mit der man mir 1959 den Deutschen Kritikerpreis für Literatur verlieh: „Allen einzelnen Publikationen Theodor W. Adornos ist aber auch Einheit verbürgt durch den Stil, durch die suggestive Gewalt der Sprache, mit der die Phänomene aufgeschlossen werden: durch die Sprache eines Künstlers, für den das Wort nicht auswechselbare Marke, sondern Unterpfand des Gelingens ist.“ Fragen möchte ich nur, warum Herr Moser, wenn er schon so über mich denkt, seinerzeit mit den höflichsten Worten mich aufforderte, ihm den Abdruck eines Abschnittes aus der „Philosophie der neuen Musik“ in einem von ihm herausgegebenen Sammelwerk zu gestatten. Denn daß er damit mich hätte verleiten wollen, ihm gutgläubig etwas zur Verfügung zu stellen, was er nur als abschreckendes Beispiel zu verwenden gedachte, möchte ich einem Kollegen denn doch nicht zutrauen, obwohl ich mich erinnere, daß er aus meinem Buch eine kritische Passage ausgesucht hatte, die, isoliert genommen, den Sinn des Ganzen entstellt hätte, und erst auf meine Bitte zu einer anderen sich entschloß, die ein faires Urteil über das von mir Gemeinte erlaubt. Sicherlich ist der Text, über dessen Unverständlichkeit Herr Moser sich entrüstet, nicht schwerer verständlich als die Musikphilosophie. Ich wüßte danach keine andere Erklärung für sein Verhalten, als daß er glaubt, man müsse mit Leuten wie mir heute wieder eine andere Sprache reden, als er damals für opportun hielt.

Herr Dr. Norbert Linke billigt mir zwar einiges an wahren Erkenntnissen zu, verwechselt jedoch dialektisches Denken mit „begrifflicher Antithese-Spielerei“. Vor allem aber sieht er daran vorbei, daß ich genau das seit Jahren getan habe, was nicht getan zu haben er mir vorwirft. Ich bin der letzte zu erwarten, daß man meine Arbeiten gelesen haben muß; spricht man aber souverän allgemeine Urteile über mich und meine Wirksamkeit als Schriftsteller aus, so ist es doch wohl nicht unbescheiden, Kenntnis der wichtigsten meiner Veröffentlichungen aus dem zur Diskussion stehenden Bereich zu verlangen. Daß es viele miserable Zwölftonmusik gibt, habe ich keineswegs vertuscht: im „Altern der neuen Musik“, dem Schlußkapitel der „Dissonanzen“, findet sich das in aller Schärfe und Rücksichtslosigkeit formuliert. Ist Herr Dr. Linke weiter der Ansicht, ich hätte mich um die Frage nach Kriterien der neuen Musik herumgedrückt, so wäre auf den umfangreichsten und wesentlichsten Abschnitt aus den „Klangfiguren“ zu verweisen, der „Kriterien der neuen Musik“ heißt und ausdrücklich mit jener Frage sich beschäftigt. Es handelt sich um die Ausarbeitung einer Vorlesung, die ich schon 1957 in Kranichstein hielt, und die, ebenso wie das „Altern der neuen Musik“, doch wohl unter die Leute gekommen ist. — Hinzufügen möchte ich, daß es mir zu den gefährlichsten, noch aus dem Dritten Reich stammenden — sicherlich Herrn Dr. Linke unbewußten — Denkgewohnheiten in Deutschland zu rechnen scheint, geistige Gebilde unter dem Gesichtspunkt des Für oder Gegen zu subsumieren. Vergessen wird, was Kritik ist und was Polemik. Linke unterstellt, anscheinend im Hinblick auf meinen Aufsatz über die Missa Solemnis, ich hätte „durch Herabwürdigung von Meisterwerken der eigenen Sache mehr Prestige“ verleihen wollen. Wahr ist das Gegenteil. Wer jenen Aufsatz „Verfremdetes Hauptwerk“ (Neue deutsche Hefte, Januar 1959) im Ernst liest, wird finden, daß ich die oberflächliche, fetischistische und triviale Verhimmelung der Missa, kurz das, was unter den abscheulichen Namen Würdigung gehört, wegräumte, um ein sachgerechtes Verhältnis zu dem abgründigen Werk überhaupt erst vorzubereiten. Allerdings glaube ich, daß es zur Wahrheit kein anderes Verhältnis gibt als das kritische, das in den Gegenstand eindringt, um Wahres und Unwahres darin zu scheiden, und daß Erfahrung von Kunst nur in solcher Unterscheidung gerät; nicht, indem man den Begriff der Ehrfurcht, der in der theologischen Sphäre beheimatet ist, trüb auf menschliche Gebilde überträgt. Vollkommene Werke dürften — so formulierte neulich Rudolf Stephan in einem Rundfunkgespräch mit mir — so wenig existieren, wie irgend etwas Vollkommenes unter Menschen. Wem Kunst eine Entfaltung der Wahrheit bedeutet, bedarf, sie zu erfahren, der Einsicht ins Unvollkommene ebenso wie der entgegengesetzten. Der Kantische Satz, der kritische Weg sei allein noch offen, reicht weit über das beschränkte Fachgebiet Erkenntnistheorie hinaus. Als Kant die reine Vernunft kritisierte, nämlich den Leibniz-Wolffischen Rationalismus, hat er sicherlich nicht die Vernunft selber, wie man heute so geschmackvoll sagt, „fertig machen“ wollen.

Der Brief von Herrn Dr. Peter Benary schließlich gehört ebenfalls einem für das heutige Deutschland sehr charakteristischen Denkklima an, freilich einem, das sich nicht in musikalischen Kontroversen erschöpft, und dessen philosophische Hintergründe, so notwendig das auch wäre, ich hier nicht behandeln kann. Herr Dr. Benary mag mir glauben, daß ich der Notwendigkeit, das sehr grundsätzlich zu tun,

mich nicht entziehen werde. Auch ich habe manchmal so meine Schwierigkeiten mit dem Verstehen; so weiß ich nicht, was das Weiterleben der Musik „in bisheriger definitorischer Gültigkeit“ heißen soll. Denn es dürfte ja Herrn Dr. Benary bekannt sein, daß jegliche neue Stufe der Musik ihre vorher akzeptierte Definition — wofern es so etwas gab — durchbrach, freilich auch sie positiv in sich aufhob. Eben diese keineswegs bloß musikalische Doppelheit setzt, wie Kant, Hegel und Nietzsche mit größter Schärfe ausgesprochen haben, dem definitorischen Verfahren seine Grenzen. — Die sterilen Wiederholungen, deren Herr Benary die avantgardistischen Kompositionen bezichtigt, sind sicherlich ein Kinderspiel gegen die wiederholbaren Archaismen des „traditionalen Bewußtseins“. Der eigentliche Fehler in der Argumentation von Herrn Benary jedoch liegt in seiner der ontologischen Mode entlehnten Neigung, aus allerallgemeinsten und unanfechtbaren Sätzen schlagartig äußerst handfeste Urteile über Besonderes und Daseiendes abzuleiten. „Es gibt das Gültige“, sagt Herr Benary. Sicherlich. Im nächsten Satz soll das Gültige schon „über Geschichtsphasen hinweg“ gültig sein. Das ist schon nicht mehr so gewiß: gerade die Musik kennt das widerspruchsvolle Phänomen von Werken fraglos sehr hoher Dignität, „Gültigkeit“, die gleichwohl der unmittelbaren, lebendigen Erfahrung nicht mehr zugänglich, insofern nicht mehr gültig sind. Ein solcher Widerspruch ist keiner des registrierenden Bewußtseins, sondern liegt in der Sache selbst, dem Verhältnis von Kunst und Geschichte. Führt aber dann Herr Benary fort, „was z. B. in der protestantischen Sphäre der 20er Jahre gültig war, hat es vermocht, fernab von einem sich selbst entwertenden Neubarock, wesentliche Impulse zur neuen Musik zu geben“, so benutzt er den Begriff der Gültigkeit dogmatisch. Solche Gebilde müßten sich schon dem kritischen Bewußtsein stellen, damit sich entscheiden läßt, ob sie für gültig in irgendeinem Sinne gelten können. Herr Benary läßt die Katze aus dem Sack, wenn er, nach dem Satz, das Gemäße sei verdächtig — an dem sicher etwas Richtiges ist, wenn man das Gemäße als die Anpassung an jeweils gesellschaftlich mächtige Tendenzen und nicht als das von der fortschreitenden Logik der Sache Geforderte bestimmt — eine Liste von Epitheta anfügt, die in Standardformeln wie enteelt und mechanisch kulminiert. „Hier ist nach dem Sprachinn der Musik gefragt“, fährt Herr Benary im Heideggerschen Jargon der Eigentlichkeit fort. Nun, zunächst ist nicht gefragt, als ob das Sein selber fragte, sondern Herr Benary fragt. Aber mit dem Sprachinn der Musik hat es seine schwierige Bewandnis. Gerade die protestantische Kirchenmusik, die Benary für gültig hält, wäre wohl bereit gewesen, die Sprachähnlichkeit der Musik, als Sündenfall romantischer Expression, zu verwerfen. Wenn schon gefragt ist, dann soll man wirklich fragen, nicht durchs Pathos der Frage die Antwort schon sich vorgeben. Nach dem Sinn von Musik ist heute gefragt, weil er fragwürdig geworden ist und weil Musik dem ins Auge sieht. Jede mildere Interpretation der Frage wäre Spiegelfechtereie. Daß dann, nach dem erhobenen Zeigefinger des „ethischen Anspruchs der Sprache“, die Stichworte „Aussage“ und „Mitteilung“ fallen, die darauf hinauslaufen, die Musik auf das herkömmliche Verhältnis von Ausdruck und Ausgedrücktem zu vereidigen, wirkt so automatisch wie, nach dem alten Witz, der Schutzmann, der aus der Tür des Polizeireviere tritt, wenn man einen Stein ins Fenster geworfen hat. „Die Klanglichkeit ist der Musik unabdingbar gegeben“. Wer würde das bestreiten? Sofort aber folgt der Fehlschluß: „Sie leistet Selbstverzicht, wenn sie auf Hörbarkeit, auf den Hörer verzichtet.“ Was jedoch einer hören kann — zunächst das innere Ohr des Komponisten, wenn er komponiert — können grundsätzlich alle hören; statt dessen mutet Herr Benary implizit dem Komponisten zu, daß er in der eigenen hörenden „Verifikation“ des Klanges nach dem Hörer sich richte, dessen Wahrnehmung des Phänomens häufig nur dessen Falsifikation ist. Schließlich soll man doch die unfreundliche Legende nicht länger nachbeten, der moderne Komponist verzichte auf den Hörer. Er denkt nicht daran. Schönberg, den solche, die es nicht sind, gern einen Intellektuellen schimpfen, war darin so naiv, daß er es nicht verstehen wollte, als seinerzeit die Neapolitaner mit dem Pierrot Lunaire nichts anfangen konnten, und noch Stockhausens Interesse an der sogenannten Kommunikationstheorie gilt dem Hörer. Aber Künstler, die nicht sich selbst und ihre Kunst an den Markt und das verdinglichte, manipulierte Bewußtsein von Kunden verraten wollen, trachten, etwas möglichst anständig in sich Gefügtes, Reines, Konsequentes zustande zu bringen, das dann schließlich aus der eigenen Substanz auch zu anderen findet. Nicht jedoch erheben sie deren Bewußtsein zum Gesetz der eigenen Produktion. Sonst verfallen sie jenem Gemäßen, an dessen Legitimation Herr Benary mit Recht zweifelt. Wer brav aufpaßt, ob er nur ja nicht vom etablierten Geist zu weit sich entfernt, hat nicht das höhere Ethos von Gemeinschaft oder Sein oder sonst einer Eigentlichkeit, sondern ist ein Konformist. Ich fürchte, daß gerade daran seit den Zeiten Bachs, der an der Orgel die Gemeinde irr machte, nicht gar so viel sich geändert hat. Vielleicht also bin ich ein Traditionalist.

MUSICA-BERICHT

WINFRIED ZILLIG UND BOHUSLAV MARTINŮ

Eine Reihe von Opernpremierer verlieh dem Musikleben besondere Akzente. Dabei hoben sich heraus: Winfried Zilligs „Verlobung in St. Domingo“ in Bielefeld und Bohuslav Martinůs „Ariadne“ in Gelsenkirchen. Nachstehend die Berichte über die beiden zeitgenössischen Werke. Sie eröffnen aufschlußreiche Perspektiven für die Situation der Oper in der Gegenwart.

Ein ungewöhnlicher Opernabend

Bielefeld

Die Städtischen Bühnen, eine der mutigsten Stätten gegenwartsnahen Musiktheaters in der bundes-deutschen Opernprovinz, hatten zur Premiere von zwei repräsentablen Neuheiten geladen: der Uraufführung von Marcel Mihalovicis „Krapp oder Das letzte Band“ nach dem Text von Samuel Beckett und der szenischen Uraufführung von Winfried Zilligs „Die Verlobung in St. Domingo“ nach der Kleist-Novelle. Zilligs Werk wurde bereits als Funkoper gesendet und steht als Fernsehproduktion für den 5. April 1961 bereit. Ob hier eine echte Rückwirkung vom Rundfunk auf das Theater vorliegt, ist schwer zu entscheiden. Es bedürfte dazu noch weiterer Erfahrungen mit der Gattung „Funkoper“. Offensichtlich finden Befruchtungsprozesse wechselseitiger Art statt, die Übertragungen vom Geistig-Visionären ins Szenisch-Sinnliche als durchaus anregend erscheinen lassen. Dabei sollte man sich allerdings darüber klar sein, daß auf der Bühne eine wesentliche Qualität zurücktritt: die Distanz. Sie liegt bei Kleist nicht nur in der unterkühlten Erzählweise, sondern ebenso im konsequenten, fast mathematisch exakten Ausmessen des seelischen Raumes und der fast schon in Ironie umschlagenden Realistik; Thomas Mann spricht von einem „Geschmack für das Fürchterliche“ — eine sehr neuzeitliche Lust am Grausigen scheint vorausgesehen. Thematisch sind die Auswirkungen einer verhängnisvollen Kolonialpolitik in der Schilderung eines Ereignisses aus dem Jahre 1804 vorweggenommen.

Winfried Zillig hat eine eigene musikalische Bedeutungsschicht dagegensetzt: eine Zwölftonreihe und eine rhythmische Reihe erhielten handlungstreibenden Symbolwert; dazwischen steht die Zäsur eines Verdi-nahen Gebets. Spürbar bleibt der Atem eines Komponierens, das mit jedem Takt die Beziehung zu Schönberg verrät, ohne in ein Epigonentum zu verfallen. Ihre besten Passagen hat die Musik, wenn das Rezitativ sich unter dem Druck der Empfindungen arios verdich-

tet und zu einem Pathos steigert, das den Musiker Zillig ehrt. Für sein Können und seine Erfahrung zeugt, daß der Orchesterklang durchhörbar bleibt und die Stimmen nicht zudeckt. Zu bemerken bleibt, daß Zillig zu dem leicht als reißerisch mißverständlichen Sujet des tödlichen Konflikts zwischen Schwarz und Weiß seinen eigenen Ort fand: nur mit dem Unterschied, daß er „diese Geschichte einer nicht bestandenen Vertrauensprüfung“ (Thomas Mann) durch eine kontrapunktische Verdichtung der melodisch-rhythmischen Struktur, also eine Synthese der „feindlichen“ Elemente, musikalisch ins Positive wandte.

Anschließend wurde man Zeuge eines außeror-



Winfried Zillig

Zeichnung von Werner Knoth



Zilligs „Verlobung in St. Domingo“ in Bielefeld

Foto: Filmstudio

dentlichen Mißverständnisses. Nicht anders ist die Vertonung von Samuel Becketts „Krapp oder Das letzte Band“ durch Marcel Mihalovici zu bezeichnen, mag Beckett selber sich auch — mitbeeinflusst durch seine Freundschaft zu dem Komponisten — dieser Musik zugeneigt haben. Eine kurze Erinnerung: der Einakter, auch als Schauspiel in deutscher Sprache uraufgeführt — auf den Berliner Festwochen von 1959 —, variiert das alte Beckett-Thema der Verneinung des Bestehenden und der Suche nach einer kristallisch reinen Existenz. Wir vernehmen den Monolog des alten Mannes Krapp, ein Spiel mit der Zeit. Krapp pflegt an seinen Geburtstagen Tonbänder zu besprechen und sich zuvor ältere Produkte dieser Art anzuhören. Sein in der Blüte der Mannesjahre offenbar sehr zielbewußtes Streben steht in härtestem Kontrast zu dem Verfall, den wir auf der Bühne sehen, ja wird durch ihn aufs genaueste kontrapunktiert. Das Geschehen, sich abspielend „eines Abends, spät, in der Zukunft“, endet damit, daß das alte Band in der Stille weiterläuft und Krapp regungslos vor sich hinstarrt.

Es geschieht also zweierlei: die Vergangenheit

schiebt sich über die Gegenwart — ein Verfahren, das auf Proust verweist, über den Beckett einen Essay geschrieben hat —, und diese Gegenwart ist erstens Zukunft und widerlegt andererseits die Vergangenheit. Ein solcher Vorgang ist von der Lyrik her bekannt: wo die Zeitmerkmale sich gegenseitig aufheben zur Irrealität und Unbeweglichkeit, zur „inneren Zeit“, womit die französische Lyrik seit Baudelaire und vor allem die Texturen Mallarmés einbegriffen wären. Wenn wir „Lyrik“ sagen, meinen wir nicht Lyrismus. Zweifellos entbindet der Text emotionale Gehalte, doch nur dann, wenn seine kristallische Struktur gewahrt bleibt. Marcel Mihalovici, französisierter Rumäne, erfahren in vielerlei Formen, schrieb eine streckenweise atmosphärisch dichte, aber allzuoft in bogenreichem Schwellklang *molto espressivo* oder *dolce, dolcissime* ertrinkende Partitur. Sie weitet sich aus einer akkordischen „Zelle“ zur Großform, in der charakteristische Intervalle sich dem Text anschmiegen. Der diffizilen Wortstruktur ist ein weitgehend sinfonisch bestimmter Formenbau gleichsam übergestülpt: er macht ihn unkenntlich. Der Irrtum, der sich hier in das



Martinůs „Ariadne“ in Gelsenkirchen

Foto: Sorani

Walten der modernen Produktion eingeschlichen hat, ist wahrhaft erstaunlich. Vor einigen Jahren konnten die Adepten der musikalischen Avantgarde noch beklagen, daß es in ihrem Bereich Entsprechungen zu Proust, Joyce und Beckett oder auch zur mehrdimensionalen orientierten Bildenden Kunst nicht gäbe. Inzwischen hat die Musik aufgeholt. Es existieren Kompositionen, in denen die zeitliche Organisation beherrschend ist — die von dem gleichen Begriff der immanenten Zeit ausgehen wie das Werk Becketts. Und ausgerechnet er wird in einer Weise vertont, die einen erfahrbaren Ablauf, der im Text gerade eliminiert ist, wiederherstellt.

Den Bielefelder Aufführungen eignete vor allem im Musikalischen hohe Verbindlichkeit. Bernhard Konz hat die schwierigen Partituren — bei dem Werk Mihalovicis stellten sich durch die notwendigen Band-Einblendungen noch besondere technische Probleme — mit dem Ergebnis überdurchschnittlicher Präzision und Klangwirksamkeit einstudiert. Joachim Klaiber wählte für die Inszenierung der Zillig-Oper eine stilistisch

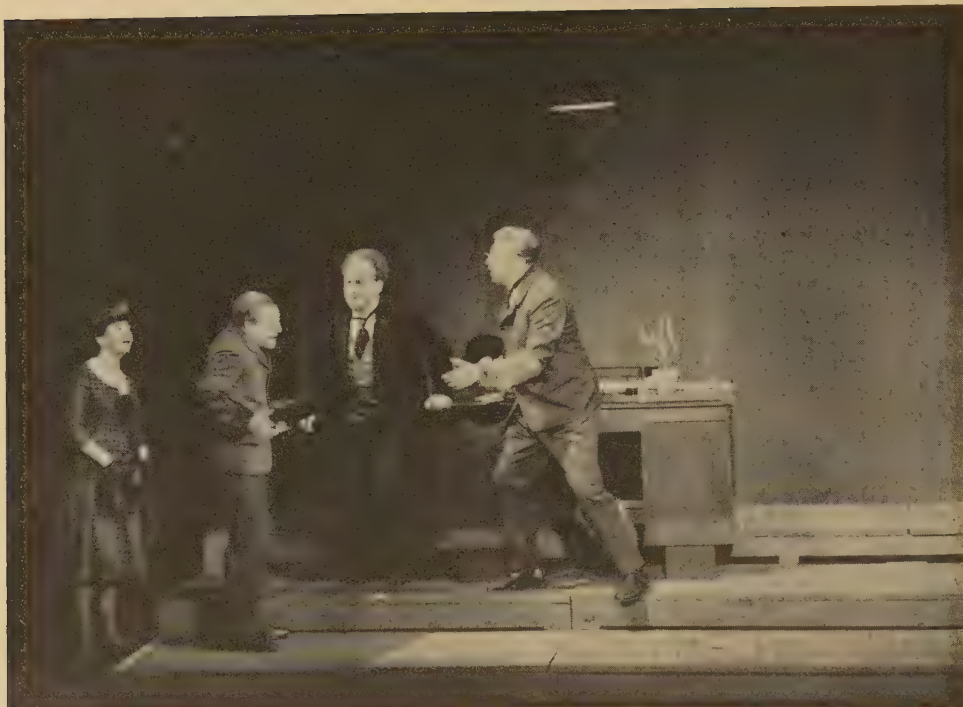
glückliche Mischform aus naturalistischer und epischer Darstellungsweise; nur gelangte dabei Schablonenhaftes ins Spiel, zumal in den Randpartien. Elizabeth Kingdon und Oscar Schimoneck erfüllten die gesanglichen Ansprüche des Werkes makellos. Bei Mihalovici/Beckett waren die gänzlich neuartigen Stilprobleme regielich gut gelöst. Daß dieser Dialog einer Stimme mit sich selber als Bühnenergebnis versagte, ist so wenig Joachim Klaibers Schuld wie die des jungen Baritons William Dooley, dem aller Voraussicht nach eine bedeutende Zukunft bevorsteht. Das Publikum reagierte auf „Krapp“ mit Protesten, die indes in erster Linie darauf zurückzuführen sein dürften, daß durch die Massierung von Text und Musik weitgehend unklar blieb, was vorging. Die Zillig-Uraufführung wurde freundlich begrüßt.

Claus-Henning Bachmann

Martinůs „Ariadne“ uraufgeführt

Gelsenkirchen

Bohuslav Martinů hat — man weiß es — den französischen surrealistischen Dichter Georges



Lhotka-Kalinskis „Alphabet“ in Gelsenkirchen

Foto: Sorani

Neveux besonders geschätzt. In seinem bünnendramatischen Hauptwerk „Julietta oder Das Traumbuch“ wandte er sich ihm schon in den dreißiger Jahren zu, und seine letzte abgeschlossene Bühnenschöpfung „Ariadne“ wurde wieder von Neveux inspiriert. Unter völlig anderen Aspekten.

Neveux hat die Fabel von der Befreiung der kretischen Königstochter aus der Macht des Minotaurus einer symbolistisch-psychoanalytischen Deutung unterworfen. Das gelang ihm, dem Dichter, in einer so bildhaften Darstellung, die auch noch aus der deutschen Übersetzung von Fritz Schröder zu uns spricht, daß sich dem Publikum keine Schwierigkeiten entgegenstellen: schlicht ist die Sprache, einfach die Gestik, eindringlich, konsequent der Gang der Handlung. Der Minotaurus ist des Theseus zweites Ich, das sich ihm entgegenstellt, das Ich, das Ariadne liebt. Und dieses Ich muß er töten, damit er den Minotaurus vernichten kann. So tötet er seine Liebe. Er verliert Ariadne. Der Schluß der Oper gehört ihr. Das Lamento krönt die Oper.

Dreiviertel Stunden hält das Werk den Hörer in Spannung. Die Musik von Martinů, in „Julietta“ nachimpressionistisch, hochpsychologisch, ist hier nicht weniger französisch als dort, französisch im Sinne eines Tschechen, der so lange Jahre in Frankreich lebte. Aber französisch aus dem Geiste Rameaus, an den auch Gluck angeknüpft hat. Sie steht, wie so vieles gerade von Rameau und von Gluck, zwischen Barock und Klassik in ihrer Orientierung. Denn doch wohl nur hier konnte Martinů diese Geradheit, diese Direktheit, Lauterkeit und Größe, das „Unkomplizierte“ finden, das die Dichtung von Neveux so sympathisch macht. Die Musik dient ihr. Und so wird jeder Bruch vermieden.

Den Bruch vermeidet auch die Aufführung. Gelsenkirchen in seinem Kleinen Haus hat die Uraufführung realisiert. Rudolf Schienkl, der Regisseur, hat sich für die „durch und durch statische Lösung“ entschieden, wie er es im Programmheft formuliert. Sie ist dem Werk gemäß. Und Lubomir Romansky dirigiert mit jener Sparsamkeit, die man an ihm schätzt. Im Mittelpunkt die Ariadne

der Annemarie Dölitzsch, von der Stimme her die reife Persönlichkeit. Neben ihr sehr markant Klaus Kirdner, Theseus, und Walther Finkelberg, Minotaurus. Die Zustimmung des Publikums machte die Aufführung zu einem beachtlichen Erfolg. Umrahmt war die Premiere durch eine Wiederbelebung der ersten Fassung von Bredt-Weills „Mahagonny“, dem Bürgerschreck von 1927, von dem das Auditorium kaum mehr als eben Notiz nahm, und von der sehr erheiternden Burleske „Der Alphabete“ des Kroaten Ivo Lhotka-Kalinski.

Karl H. Wörner

MUSIKFESTE

Mozart-Woche

Salzburg

Seit dem 200. Geburtstag Mozarts ist die Mozart-Woche der Internationalen Stiftung Mozarteum zu einer schönen Salzburger Tradition geworden, deren Bedeutung bereits weit über die Grenzen der Salzachstadt im Sinne eines echten Festivals hinausreicht. Noch ruht die Heimat des Meisters in diesen Tagen, an dem sich ein erlesener kleiner Kreis von Mozartfreunden einschließlich der Mitglieder des Zentralinstituts für Mozartforschung zu einer Weihstunde von seltener Eindringlichkeit im Geburtszimmer des Meisters versammelt, in Stille und Geborgenheit. Wieviel näher vermag man dem einzigartigen Genius in solchen Tagen zu kommen als während des atemlosen Trubels zur Festspielzeit!

Aber nicht nur die äußeren Gegebenheiten sind es, die diesen Mozartwochen ihr unverwechselbares Gepräge geben, sondern auch das sehr geschickt aufgebaute Gesamtprogramm. Vier Orchester von ganz verschiedener Rangordnung, aber der gleichen inneren Beziehung zum Mozartischen bildeten in diesem Jahre sein Struktur gebendes Grundgerüst: das Mozarteumorchester unter Hermann Scherchen, die Camerata Academica unter Bernhard Paumgartner, das Akademieorchester der Akademie Mozarteum unter seinem Lehrer Gerhard Wimberger und die Wiener Philharmoniker unter Carl Schuricht. Scherchens vergeistigte Kunst der formalen Auflockerung entfaltet sich hier an der Gegenüberstellung der ersten und der letzten Sinfonie des Meisters KV 16 und 551 und an zwei der schönsten Beispiele seiner Serenadenkunst KV 297 und 239. Bernhard Paumgartner zelebrierte mit ungebrochener Frische an der kleinen g-Moll-Sinfonie KV 183 und an der musikantischen „Linzer“ Sinfonie KV 425 den dramatisch betonten Salzburger Stil.

Die Münchener Sopranistin Ingeborg Hallstein sang hier Konzertarien, der zukunftsreiche Tübinger Pianist Robert Alexander Bohnke brillierte mit dem d-Moll-Konzert KV 466. Das Akademie-Orchester hatte seinen Höhepunkt mit der Haffner-Sinfonie KV 385 und stellte begabte Schüler für Gesang, Klavier und Klarinette heraus. Den einzigartigen Höhepunkt brachte Carl Schuricht mit der trotz der Beschwerden des Alters voll feuriger Leidenschaft interpretierten großen g-Moll-Sinfonie KV 550, der zügigen D-Dur-Sinfonie KV 181 und zwei Doppelkonzerten, dem für Flöte und Harfe aus der Zeit der zweiten Pariser Reise KV 299 (Solisten Josef Niedermayr und Hubert Jelinek) sowie der „Konzertanten Sinfonie“ für Violine und Viola KV 364 (Solisten Riccardo Odnoposoff und Rudolf Streng). Bei den Kammerkonzerten dominierten das Brünner Janáček-Quartett und die zu einem „Viereraab“ vereinten Irmgard Seefried, Wolfgang Schneiderhan, Carl Seemann und Erik Werba. „Wiener Klassiker“ versprach hier das Programm. Schließlich spielte noch der Salzburger Pädagoge Kurt Neumüller in der einleitenden Matinee im Tanzmeistersaal von Mozarts Wohnhaus ausgewählte Sonaten, Fantasien und Variationen-Werke. Es gab überall stärksten Beifall. Hans Georg Bonte

Wenn der Bann gebrochen ist...

Woche des zeitgenössischen Musiktheaters

Hamburg

In Hamburg exponierte die Deutsche Erstaufführung des „Sommernachtsstraums“, den Benjamin Britten nach den Worten seines ihm an Genie überlegenen Landsmannes Shakespeare komponiert hatte, wieder einmal die Problematik des zeitgenössischen Musiktheaters. Man mag einwenden, das täte jedes neue Opernwerk von Anspruch — aber nein, dem ist nicht so. Nur wenige Stücke verweisen mit jeder Frage, zu der sie herausfordern, zugleich aufs Ganze — die meisten sind nur gut oder weniger gut. Dabei ist der Britten'sche „Sommernachts Traum“ an sich überhaupt nicht problematisch. Er treibt weder den Abonnenten noch — von der anderen Seite — den Kritiker auf die Barrikaden. Die koloristisch reizvolle Partitur weicht an den Gefahrenpunkten in die Parodie aus, sei es, daß das Einfache übersteigert wird zum Kunstvollen — eine Annäherung an Orff, dessen Bühnenmusik zum „Sommernachts Traum“ allerdings einen konträren Ort der Dichtung anpeilt —, sei es auch durch die quasi italienische Fehlzündung brioser Cantilene.

Die bangen Fragen stellen sich vielmehr ein, wenn alles längst vorbei ist, der Bann einer theatralisch hinreißenden Inszenierung gebrochen, der vergängliche Funke erloschen, — und ein Zweifel im Innern übermächtig wird: zu welchem Ende denn dies alles diene, oder kürzer gesagt: was soll's? Britten hat aus dem rätselvollen Stück Welttheater einer wahrhaft panischen Verwirrung sehnsuchtsvoll-träumerische Opernromantik destilliert: die Mainacht seines Sommernachtsstraums steht isoliert von der entscheidungsreichen Zeit der Sonnenwende, auf die der englische Originaltitel Shakespeares — „A Midsummer Night's Dream“ — verweist. Und weniger Heidnisches, Archetypisches wird geträumt als das Paradies des Einfachen — jener Zustand, da eine Oper auch von Kinderhand gemacht wird, der Status der Unschuld. In der Tat hat sich Britten davon etwas bewahrt — er überzeugt mit musikalischen Mitteln, die, für sich betrachtet, nicht mehr überzeugen.

Günther Rennert hat — konträr zur englischen Uraufführung — Puck und die Elfen mit femininer Grazie versehen und Oberon eine männlich-erotische Ausstrahlung gestattet: eine Korrektur zum „Menschlichen“ hin. Die musikalisch von Leopold Ludwig mit der an ihm gewohnten Intensität betreute Inszenierung ist eine Apotheose des Traums, nicht unbedingt eine der Magie. In der berücksichtigenden Ausstattung von Helmut Jürgens leisteten die Beleuchter schlechthin Wunderbares: Verzauberung gab es immerhin für die Dauer des Abends.

Wie stellt sich, so könnte man fragen, Musik als Sprache zu einer dichterischen Sprache mit musikalischen Qualitäten? Eine genaue Untersuchung des Problems verbietet sich hier. So sehr Shakespeare und auch Kleist zur Vertonung reizen mögen, so hemmend und zugleich fordernd tritt dem formenden Musikergeist die Poesie entgegen. Verdi hat sich an Shakespearesche Vorlagen mit Verve des Südländers und im Vertrauen auf die zündende Wirkung der Gesangsoper gewagt — auch diese Unschuld ist dahin; dem Komponisten von heute fällt Verdischer Melodieduktus nicht mehr ein, und er würde sich zudem scheuen, ihn niederzuschreiben. Die Parodie liebäugelt mit dem Vergangenen, ohne sich dazu zu bekennen.

Erstaunlich ist bei dieser Sachlage die klippenreiche Liaison mit Kleist. Seine Novellen werden mit unterschiedlichem Gelingen veropert, Giselher Klebe wagt sich an den „Amphytrion“, Hans Werner Henze versetzte den „Prinzen von Homburg“ auf die Opernbühne. Im Verlauf der mit

dem „Sommernachtsstraum“ eingeleiteten Hamburger „Woche des zeitgenössischen Musiktheaters“ erschien Henze selber am Pult, um an seinem Werk hervorzuheben, woran ihm als Komponist besonders gelegen war: die Sicht auf die italienischen Vorbilder, auf Bellini und den frühen Verdi. Dem Publikum ist der „Homburg“ offenbar zu spröde; es schätzt ihn weniger als Alban Bergs „Wozzeck“ — „Lulu“, die zweite Berg-Oper, ebenfalls ein beachtliches Stück der Hamburger Musterschau, ist nicht so beliebt — oder Karl Birger Blomdahls „Aniara“. Aus erfahrenem Munde vernahm ich kürzlich das harte Urteil, Blomdahls Opus sei nichts als eine modernistische Schnulze: nun, der erneute Höreindruck bestätigte zwar, was ich nach der Deutschen Erstaufführung im März vergangenen Jahres nur zu vermuten wagte — daß sich nämlich bei dieser „Revue vom Menschen in Zeit und Raum“ ein Musical etwa mit der „Götterdämmerung“ überkreuze. Indessen trifft diese Mixtur auf eigenartige Weise den Nerv der Zeit, von dem die „Schnulze“ gerade wegführt. Sixten Ehrlich, der Dirigent der Stockholmer Uraufführung, leitete diesen letzten Abend der Hamburger Opernwoche, die außerdem noch Aufführungen des „Oedipus Rex“ von Strawinsky, verbunden mit der „Antigone“ Honeggers, und der „Schule der Frauen“ des komponierenden Intendanten Rolf Liebermann bot. Niemand wird erwarten, daß moderne Werke die Aufführungsziffern der Italienischen Oper erreichen, zumal sie oft nicht geringere Probleme aufgeben als beispielsweise Wagners „Ring“. Das Publikum aber, beharrlich zur Teilnahme an der Moderne aufgefordert, verschließt sich ihr am Ende nicht mehr.

Claus-Henning Bachmann

Tage neuer Musik

Hannover

Zwei Veranstaltungen waren es, die den von der „Musikalischen Jugend“ und dem NDR in Hannover veranstalteten „Tagen neuer Musik“ ein besonderes Gepräge gaben. Da war das Orchesterkonzert, für das der 1913 in Warschau geborene, seit Jahrzehnten in Paris lebende Schönberg- und Webern-Apostel René Leibowitz als Dirigent gewonnen wurde. Sein Violinkonzert opus 50, das er mit dem verstärkten Rundfunkorchester und Ivry Gitlis uraufführte, ist ein artistisch „verfertigtes“, mathematisch-konstruktiv im Sinne Schönbergs durchorganisiertes Werk, dem nur eines fehlt, nämlich der Genieblitz des originellen, mitreißenden Einfalls, der den übersteigerten Orchesteraufwand rechtfertigen würde. Was aber die Be-

gegnung mit diesem Violinkonzert, das die drei Sätze pausenlos ineinander übergehen läßt, zu einer Sensation stempelte, war die Wiedergabe durch den erstmals in Deutschland konzertierenden Solisten. Er spielte das Stück so phänomenal, daß man in jedem Moment, vor allem in den mit unerschöpflichen Kunststücken durchsetzten Kadenzten, spontan spürte: Gitlis hat geigerisch-schöpferischen Anteil an diesem Leibowitz-Werk.

Als deutsche Erstaufführung erklang die 1912 komponierte Ballettmusik „Khamma“, die Claude Debussy nur im Klavierauszug hinterlassen hat und die Charles Koechlin, ein Freund des französischen Meisters, so blendend instrumentierte, daß man kaum begreift, warum dieses orientalische Spätwerk des Impressionisten nicht Eingang in die deutschen Konzertsäle gefunden hat. Schade, daß Leibowitz am Dirigentenpult kein tieferes, zwingenderes Verhältnis zu dieser bezaubernden Partitur erkennen ließ. Auch zu Weberns Passacaglia opus 1 fand der Dirigent nicht die rechte Einstellung. Aber man ist ihm zu Dank verpflichtet, daß er zwei Werke Schönbergs zur Diskussion stellte, die in Deutschland nahezu unbekannt geblieben sind. „Thema und Variationen“ opus 43b in g-Moll sind allerdings nur in ihrer ursprünglichen Gestalt für Blaskapelle ganz zu begreifen, in der hier gewählten Neuinstrumentierung für großes Orchester hat diese Partitur für uns an geschichtlicher Bedeutung verloren, weil Schönberg in der herkömmlichen tonalen Form der Variationskunst von anderen Komponisten in den Schatten gestellt wurde. Dagegen gab es aber ein faszinierendes Stück Musik, Schönberg in seiner ureigenen Domäne, die „Begleitmusik“ zu einer „Lichtspielszene“, opus 34, die Situationen seelischer Hochspannung zwischen Angst und Gefahr illustriert.

Und da war eine Filmmatinée. Mögen die kühnen Experimente mit elektronischer und konkreter Musik im Konzertsaal noch so widerspruchsvoll aufgenommen werden, im Film verbinden sich Lichtspiel und Tonspiel manchmal zu einer so überraschenden künstlerischen Einheit, der gewagtesten Musik wird durch das Medium des Films so weitgehend die Schockwirkung genommen, daß sie sogar von denjenigen anerkannt oder zumindest hingenommen wird, die ihr sonst skeptisch gegenüberstehen. Wie drollig und witzig unterstreicht Dieter Schönbach in dem Kurzfilm „Kaleidoskop“ durch eine Mischung von musique concrète, Elektronik und Jazz das Spiel mit Glasstücken, die sich zu Karikaturen zusammensetzen! Wie

haargenau verbindet sich in „Jazz in Farben“ die Musik Oscar Petersons mit Formen und Farben abstrakter Kunst! Ein menschlich, künstlerisch und pädagogisch gleichermaßen anrührender und sauber empfundener Film kam aus Polen: „Spaziergang durch die Altstadt“ mit der Musik von Andrzej Markowsky, der die Diskrepanz zwischen Musikerziehung und dem Klangerlebnis eines Kindes aufzeigt. Eine apokalyptische Vision von großartiger Aussagekraft stellt der Kulturfilm „Guernica“ dar. Hier zaubern Pablo Picassos berühmtes Fresko-Gemälde, Pauls Eduards Ode „La victoire de Guernica“ und die konkreten Klänge von Guy Bernard die wirkungsvollste Anklage gegen den Krieg auf die Leinwand, die sich durch die künstlerischen Mittel des Films denken läßt. Die „Stunde X“ schließlich, ein deutscher Film, der die ständige Bedrohung unseres Großstadttags durch die Bombe auf dem musikalisch-elektronischen Hintergrund einer akustisch wirksamen Partitur von Joseph Anton Riedl zum Inhalt hat, wurde als ein so bestürzender und faszinierender Ausklang dieser Matinée empfunden, daß man sich für zukünftige Tage moderner Tonkunst nicht nur in Hannover, sondern auch anderen Orts eine ähnlich wirksame Bereicherung wünschen möchte.

Erich Limmert

MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

Oper und Ballett

Berlin

Rossini-Renaissance und kein Ende — das rührige Kunstamt Wilmersdorf hat nun sogar zu einer relativ unbekannten opera seria gegriffen, der zweiaktigen „Elisabetta regina d'Inghilterra“ von 1815, die in Deutschland seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts nicht mehr gespielt worden ist. Hier erschien sie konzertant und in der alten deutschen Übersetzung als „Elisabeth, Königin von England“; sonst aber hatte Willy Sommerfeld, der umsichtige Dirigent des Abends, die „große“ Oper aus Gründen der Sparsamkeit weitgehend vereinfacht und auch die Instrumentation mit glücklicher Wirkung aufgelichtet. An dem kümmerlichen Text, der viel falsch verstandene Historie ins Spiel bringt, ist ohnehin kaum etwas zu retten; die Musik aber, aus der die nur wenig später entstandene „Barbier“-Partitur noch erhebliches Kapital schlägt, ist streckenweise durchaus der Beachtung wert: insbesondere in packenden Accompagnato-Rezitativen und Ensemblesätzen, nicht zuletzt in den großräumigen Finalgebilden. An solche dramatische Grundkonzeption hat sich Rossini jedoch in den Arien nicht gehalten, die

vielmehr mit Koloraturen überreich bedacht sind. Die hier mitwirkenden jungen Sänger, denen ein enormes Können abverlangt wurde, zogen sich — voran Lilo Starcke und Peter Haage — erstaunlich gut aus der schwierigen Affäre. Das Kammerorchester der Berliner Symphoniker und der Chor des Städtischen Konservatoriums (Horst-Günther Scholz) waren ebenfalls mit Liebe bei der Sache Rossinis.

Die Städtische Oper, die sich wegen der bevorstehenden Eröffnung ihres neuen Hauses zur Zeit mit Wiederauffrischungen älterer Inszenierungen („Iphigenie auf Tauris“; „Jenufa“) begnügen muß, gab jetzt Tatjana Gsovsky und dem Ballett Gelegenheit, sich mit einer unter dem Titel „Etudes“ auf Musik Tschaikowskys choreographierten Studie vorzustellen. Es ist dies (nach den Worten des Programmheftes) eine Skizze, die einen Einblick in die rein technische Schulung des „klassischen Balletts“ vermitteln will und von einer Reihe von Gruppen-Variationen schließlich zu einem „Pas de deux“ führt. Das Ganze ist nicht ohne Reiz und zumeist auch fesselnd; seinen Adel freilich erhält es erst durch die Poesie der Primaballerina Irène Skorik. Und ebenso beglückend klingt dann dieser Tanzabend aus mit Yvette Chauvirés unübertrefflicher Julia und dem Romeo ihres gleichrangigen Partners Gert Reinholm in Prokofjews Ballett, dem der junge Kapellmeister Robert Wolf ein gutes musikalisches Relief gibt.

Werner Bollert

Impressionen

Pforzheim

Das Pforzheimer Kammerorchester und sein guter Ruf bestehen seit langem. Zu den kammermusikalischen Finessen der Konzertsaison gesellen sich durchaus passable Sinfoniekonzerte mit zum Teil erstaunlich individuellen Programmen, wenn ich nur an ein Werk Schiblers denke, das zur Diskussion gestellt wird, oder an ein Meisterkonzert mit Yara Bernette, die Brahms' Opus 83 spielte, mit einer Selbstverleugnung und Musikalitätshöhe allerdings, die Erstaunen erregten wie das Mitgehen des Stuttgarter Gastorchesters unter Hans Hörners Leitung.

Oper in Pforzheim? Britten's „Sommernachts Traum“, Smetanas „Dalibor“, von Honolka umgeboren, im kleinen, unansehnlichen Pforzheimer Stadttheater? Ich war selbst erstaunt, in ihm soviel an überzeugender Anregung empfangen zu haben. Wie ausgewechselt scheint hier alles zu sein, seit ein neuer, junger Intendant hier wirkt und der frisch zupackende Dr. Hanno Lunin, der

baltengebürtige, Dramaturg und Regisseur ist. Lortzings „Waffenschmied“ erfuhr durch Manfred Hintzpetzer eine durchaus künstlerische Inszenierung, Puccinis „Bohème“ stand auf dem Repertoire, Donizettis „Liebestrank“ und als Operette Offenbachs „Madame Favart“. (O si tacuisses!)

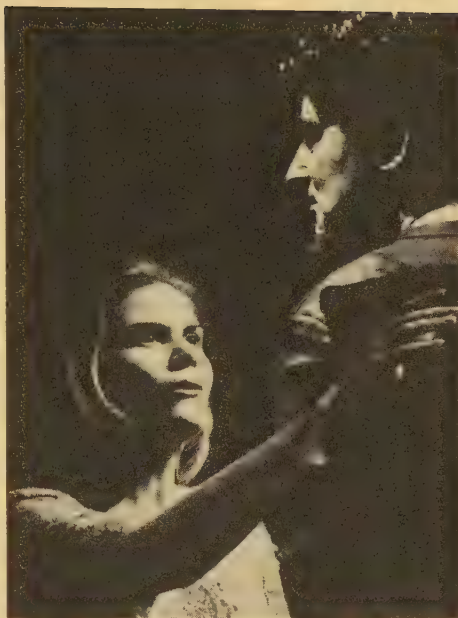
Gerhard Krause

OPER

Wieland Wagner inszenierte Stuttgart

Das Wagner-Repertoire wird an der Württembergischen Staatsoper besonders sorgfältig gepflegt. Die Verpflichtung Wieland Wagners als Regisseur der meisten Werke, die große Zahl namhafter Sänger im Ensemble, die zugleich Stützen Neu-Bayreuths sind, prädestinieren diese Bühne. Der „Fliegende Holländer“ war die älteste im Repertoire befindliche Wagner-Oper — also für eine Neuinszenierung fällig. Sie wurde Wieland Wagner anvertraut. Man erlebte eine ziemlich getreue Kopie seiner Bayreuther Version von 1959; Vorzüge — so die ausgezeichnete Lichtregie — und Mängel, die vor allem in der Konzeption liegen, wurden mit übernommen. Der Wagner-Enkel hatte die Fassung der Dresdner Uraufführung von 1843 gewählt. Es fehlte also in Ouvertüre und Finale das Zitat des Erlösungs-Motives, es wurde auch nicht, wie in Bayreuth und auch sonst seit Jahrzehnten üblich, in einem Zuge pausenlos durchgespielt, sondern in drei Akten. Wieland Wagner schien es darauf angelegt zu haben, alles herauszustreichen, was am „Holländer“ noch die Schlacken der Opern-Konvention trägt. Es wurde herzhafte an der Rampe gesungen, ins Publikum hinein. Die Chorführung ignorierte alle Anweisungen des Autors, die das traditionelle Kollektiv zu beleben, auch schon bescheiden zu individualisieren suchen. Bei Wieland Wagner ist „Chor“ die vorromantische Masse, die nur uniform agiert. Mit dieser Auffassung trifft er sich mit antiromantischen Tendenzen des stilisierenden Musiktheaters, dessen Schlachtruf in den zwanziger Jahren „Los von Wagner!“ hieß. Daß diese Parole nun ausgerechnet an Wagner-Werken praktiziert wird, ist gewiß nicht ohne Ironie. Wenn nun wenigstens die choreographische Form dieser Chor-Stilisierung Reize hätte! Indessen war wohl der sture Rock'n'Roll-Schritt der Matrosen, der da im dritten Akt in preußischem Kasernendruck unentwegt, unwandelbar, eisern durchexerziert wurde, zusammen mit dem äußerst zahmen Auftauchen der Holländer-Gespenster in Form von Orgelpfeifen die dürfte Lösung dieser Szene. Auch in der Führung der Hauptakteure trübte

Mißglücktes das sympathische Bestreben zur Vereinfachung der Gesten. „Ich ersuche den Darsteller (des Daland), diese Rolle ja nicht in das eigentlich Komische hinüberzuziehen“, forderte Richard Wagner in seinen Bemerkungen zur Aufführung des „Holländers“. Was macht sein Enkel? Er kleidet den ollen Seebären in putzig gestreiften Frack-Pijama und hohen Zylinder, die Schnapsbottel ist sein Trost im Sturmgebräus; zum Ruhme des Regisseurs sei vermerkt, daß die rossinischen Babbuffozüge gegenüber Bayreuth doch etwas gemildert waren. Sinnentstellend wird bei Wieland Wagner der Schluß der Oper verbogen. Wer sie nicht kennt, kann nur ahnen, was wirklich vorgegangen ist. Es beginnt schon damit, daß Erik nicht, wie es sich bei Richard Wagner ganz logisch ergibt, der Senta ins Freie naheilt, um sie zur Rede zu stellen; beide treten, wie zufällig, von entgegengesetzten Seiten auf. Als der Holländer Sentas vermeintlicher Untreue gewahr wird, flieht er nicht auf sein Schiff, sondern gibt sich schön bürgerlich am Landungskai zu erkennen, worauf Senta inmitten der Frauen im Dunkel verschwindet. Jetzt bricht der Holländer zusammen — an Land, und nicht in dem Element, das sein Fluch war, und wo einzig seine Erlösung liegen kann. Eine ausgezeichnete Besetzung der tragenden Rollen hielt an diesem Abend für manches schadlo, auch was die musikalische Direktion betrifft. Janos Kulka hat sich als junger Verdi-Dirigent in Stuttgart prachtvoll bewährt. Zu Wagner hat er noch kein ebenso überzeugendes Verhältnis. Es fehlte an organischen Übergängen und Schattierungen. Gustav Neidlinger ist ein eindrucksvoller Holländer: kraftvoll in der Stimme, der allerdings zartes Legato etwas schwerfällt, voller Ausstrahlung auch noch in der karg bemessenen Bewegungsfreiheit. Fritz Linke wußte als Daland mit viel Takt die Grenze zwischen Charakteristischem und unangebracht Buffoneskem einzuhalten. Eugene Tobin bewahrte den Erik vor wehleidiger Sentimentalität. Gerhard Unger sang das Steuermannslied mit burschikoser Frische. Res Fischer erntete den Hauptnutzen von Wieland Wagners Einfällen: Die Amme Mary, die da auf einem Rollstuhl durch die Stube gefahren wurde, wuchs für Augenblicke zu einer zentralen Figur empor. Den stärksten Beifall heimste die jüngste Akteurin ein: Anja Silja. So schlank und jugendlich, weit entfernt vom Kammersängerinnen-Typ, stellt man sich eine Ideal-Senta vor. Gesänglich ist sie es noch nicht, dazu fehlt ihr die Phantasie, um der opferbereiten Besessenheit, dem Visionären dieser



Wagners „Fliegender Holländer“ in Stuttgart

Foto: Winkler-Betzendahl

Gestalt plastischen Ausdruck zu geben. Die Aufführung wurde mit dem bei Wagner-Premieren üblichen, begeisterten Applaus aufgenommen.

Kurt Honolka

Offenbachs Opernalptraum

Köln

Köln sollte auch unter der Ägide Schuh-Sawallisch-Neher auf Offenbach nicht warten müssen. Was Maisch im Neuen Haus am Neuen Offenbachplatz 1958 als Ausstattungstheater bot, eine Revue des „Orphée aux Enfers“ unter Rosens Choreographie in Daydés couture, das setzte Schuh jetzt mit „Hoffmanns Erzählungen“ zur Opern-Phantasmagorie um, unter Neher als hauseigenem Bühnen- und Kostümbildner, mit Sawallisch als seinem Chefdirigenten und mit einem Doppelensemble interessanter Stimmen für zwei in vierundzwanzig Stunden aufeinanderfolgende Premierenabende. Was die Grundkonzeption des Unternehmens betrifft, konnte Schuh die Neuinszene nur anlegen, nicht aber auch zu Ende führen. Er erkrankte und trat das Regiepult an den jungen Christian Stange ab. Die gebrochene Eigenanlage des Opernvermögens um Offenbach-Hoffmanns geknickte Lieben fand so in einer gebrochenen Inszene ihren doppelten Kontrapunkt. Bei der ringsum oft genug

überzogenen Funktion der Opernregie eine Lage von doppelbödigem Reiz. Allerdings, Schuhs Handschrift blieb schon noch deutlich im Ineinandergleiten der Wahnwunschlinder vom ewigen Operntraum des an die Pariser Bouffes emigrierten Kölner Kantorensohns.

Wunschtraum, Alptraum wird die Verwirklichung dieser Opernerzählungen um Hoffmanns Poetenlieben, wie die französische Theaterromantik des 19. Jahrhunderts sie sah, auch weiterhin bleiben. Auch wenn Köln, umsichtiger noch als andere Bühnen in letzter Zeit, die Grundgestalt des Fragment gebliebenen Werkes so urtextgetreu wie möglich zu realisieren suchte. Unklarheiten werden bleiben müssen, schon weil Offenbachs Torsotext, Klavierauszug und Particell, verloren sind. Das Fragmentarische gehört geradezu zum Wesen dieses Opernwerkes. Rückführungen auf die Erstinstrumentierung durch Guiraud, unter Ausreinigung also von Mahlerschen und anderen Verdickungen mehr, sind sicherlich beachtlich und, wie das Kölner Beispiel zeigt, von überraschender Klangstil-Erhellung. Den Mut oder die purifikatorische Wut, auch auf die von Guiraud nachkomponierten Dialoge zu verzichten, brachte Köln nun aber doch auch nicht auf.

Felsensteins vielbeschriebener Radikalismus 1958 an der Komischen Oper Berlin, sein rücksichtsloses Aufstecken des antibourgeoisen Pariser Schaustücks der Carré-Barbier aus 1851, hat 1961 am Rhein eine stärker im Ästhetischen beharrende Antwort gefunden. Schuhs Konzeption zielte offenbar auf Pathos der Distanz, der Traumdistanz, der exakten Phantasie. Die drei Einakter der Rahmenhandlung webt er in ihrer nur aus dem Un- oder Unterbewußten verbindbaren geistig-stilistischen Eigenheit nebeneinander.

Was zweifelsfrei neu, bestürzend und bis ins ebenfalls Alptraumhafte hinein für ganze Strecken und Teile dieser Opernphantasmagorie fast irritierend hinreißen konnte, war die Neuentdeckung der Partitur durch Sawallisch. Welche Klangfarbfächerung, welche visionäre Knappheit der Klanggebärde, welche Kontraste im Gegeneinander souverän gezügelter rhythmischer Schlagkraft und melodischer Weichheit. Die „fallende Pointe“, Mozarts Geheimnis, erfährt unter Sawallischs Hand hier für den Nachkömmling Offenbach die Authentizität des Genialischen. Caspar Nehers dunkeltönigen Tiefendimensionen, ein Labyrinth von tachistischen Tafeln, Drehstücken, Mobiles, Stangen, Apparaturen, seine fledermäusigen Zickzack-Platzwechsel auf alle Dimensionen des

Räumlichen, heben die Szenerie an Kafka-Einems „Prozeß“, an Egk-Yeats „Irische Legende“ oder Prokofieffs „Feurigen Engel“ heran.

Die Unrast, die Lust und die Qual der Vieldeutigkeit seiner Figuren fand nicht zuletzt in der alternierenden Besetzung für die beiden Kölner Premierenabende eine nicht uninteressante Aufschlüsselung. Hoffmann erschien zum einen durch Schock, zum anderen durch Schachtschneider dargestellt; durch Schocks lyrisches Organ und fast beklommenes Spiel mehr in Richtung auf „teutschen“ Tor, durch Schachtschneiders metallisch timbrierten Tenor und sein federndes Agieren mehr in Richtung auf Stendhals „Schwarz und Rot“. Die Amouren-Dreifaltigkeit des gequälten Dichtermusikers Hoffmann erschien nicht in einer einzigen Gestalt, sondern in zweimal drei Figuren: Maria Kallitsi als zierpuppige, Ilse Hollwig als funkelnde Olympia, Ingeborg Kjellgren als kühlere, Edith Gabry als beseeltere Antonia, beide hochgespannt, Hildegard Hillebrecht als lockend junonische, Ingeborg Exner als verhaltene Giulietta, beide von Kurtisanen-Adel. Auch die Quadriga des bösen Geistes — Lindorf, Coppelius, Mirakel, Dapertutto — gab sich romantisch zerrissen in zwiefacher Gestalt: mit Carlos Alexander dämonisierter, mit Marcel Cordes psychologisch differenzierter, in Alexander diabolischer, in Cordes magischer.

Die gewisse romantische Ironie eines „ersten und zweiten Premierenabends“ fand in der gestuften Doppelbesetzung des seit langem ausverkauft gewesenen Hauses sachte seine Entsprechung: Tout Cologne gab sich zum ersten, auch Umgebung zum zweiten Abend das Stelldichein, für die Sängersuite reich mit Schlußbeifall garniert, demonstrativ Akt um Akt vorweg für Sawallisch. Offenbachs „Contes d'Hoffmann“ achtzig Jahre danach: ein Opern-Alptraum bleiben sie weiterhin.

Heinrich Lindlar

50 Jahre „Rosenkavalier“

Dresden

Neun von fünfzehn Strauss-Opern wurden in Dresden aus der Taufe gehoben, acht davon im Semperbau, dessen ideale Akustik den betörenden Klängen des Meisters der farbigen Orchesterpalette so faszinierend entgegenkam. Seit der Uraufführung der „Feuersnot“ datiert der Bund Strauss-Dresden, Strauss-Schuch. Er erwies sich, später auch unter Busch und Böhm, als eine bleibende, die Entwicklung fördernde Kraft. So spannt sich ein weiter Bogen von jener ersten Strauss-Premiere 1901 über das von der Dresdener Staats-

kapelle unter Keilberth 1949 im Bayreuther Festspielhaus bestrittene Gedenkkonzert bis in die Gegenwart. Die Kapelle ist unverändert das Strauss-Orchester. Auch bei der Erneuerung des Strauss-Repertoires der Staatsoper blieb die Kapelle neben dem von Ernst Hintze betreuten Chor die maßgebende Kraft des Instituts. Schritt für Schritt wurde nach 1945 Strauss wieder fest im Spielplan verankert. Zum ständigen Besitz zählt vor allem der „Rosenkavalier“.

Das Gedenken an die vor 50 Jahren erfolgte Uraufführung war Anlaß zu einer musikalischen Neueinstudierung. Hier zeichnete sich Otmar Suitner, seit Saisonbeginn Generalmusikdirektor der Staatsoper, auch als Strauss-Dirigent von hohen Graden aus. Dresden hat mit der Verpflichtung des ehemaligen Meisterschülers von Clemens Krauß, dem bisherigen Chef des Pfalzorchesters Ludwigshafen, einen glücklichen Griff getan. Suitners Arbeitsethos und Probentechnik, seine Geistigkeit und sein Musikantentum haben ihn eine vielversprechende Ausgangsposition für weitere Taten gewinnen lassen. In der solistischen Besetzung konnte und wollte man weder mit dem Salzburg Herbert von Karajans noch mit der von Karl Böhm betreuten Schallplattenaufnahme konkurrieren. Von Ausnahmen kann man nicht leben. So verwirklichte Suitner den reiflich überlegten Plan, die Neueinstudierung nur mit eigenen Kräften zu wagen. Das Wagnis ist gelungen. Man kann sogar die sechs Hauptrollen und weitere 19 Partien im „Gewimmel der kleinen Figuren“ doppelt besetzen. Der Nachwuchs hat seine Chance erhalten und wahrgenommen. Vorteilhaft war die Auffrischung der von früher bekannten und bewährten Inszenierung durch Heinz Arnold. Viorica Krauß-Ursuleac, Dresdens erster Arabella und einstiger Marschallin, dankte man bedeutsame szenische Hilfen.

Eine Überraschung brachte Theo Adam als nobler, von Vorbildern freier Ochs, der in dieser Rolle noch viel erhoffen läßt. Beglückend war die Anmut der Jugend: Renate Reinecke als Sophie, Gisela Schröter als Octavian, dazu Brünnhild Friedland als eine auch in der Gestaltung reife Marschallin. Gerd Hösel traf den rechten Belcanto-Stil des Sängers. Drei Mitwirkende der Uraufführung wohnten als Ehrengäste dem Festabend bei: Elisa Stünzner, die erste Modistin, Fritz Soot, der erste Sänger, und — immer noch aktiv — der „Flötist“. Alexander Trobisch, der in den fünf Jahrzehnten den Weg vom Ballettleven über den Ballettmeister zum unabkömmlichen Chargentän-

zer beschritten hat. Die von Suitner mit hellwachen Sinnen und klanglichem Feingefühl geleitete Premiere war ein Bekenntnis zur ewigen Jugend und Schönheit dieser Partitur. Hans Böhm

Monteverdis „Orfeo“

Wuppertal

Der Vorhang ist gefallen, die Musik verklungen. Atemloses Schweigen herrscht sekundenlang. Es löst sich in langanhaltenden Beifall. Das Haus in Wuppertal ist ausverkauft an die Volksbühne. Eine der zahlreichen Wiederholungen der Neuinszenierung von Monteverdis „Orfeo“ in der freien Neufassung von Erich Kraack.

Und doch sind die Eindrücke nicht ohne Zwiespältigkeit. Das liegt am Werk, das liegt an der Aufführung. Vielleicht auch an der Bearbeitung. Wer möchte behaupten, Monteverdis Musik sei überall gleich dicht, gleich stark und inspiriert? Vieles, vieles kommt von weit her, aus einer verklungenen Welt, für das es als Zeuge dient, aus einer gewiß sehr eigenen, aber fremden Welt, wie ein ferner Gruß.

Die Aufführung versucht, uns diese Welt nahe zu bringen und zugleich zu entrücken. Warum wird alles italienisch gesungen? Hat denn nicht jedes ausländische Werk geradezu ein Anrecht auf eine „Eindeutschung“? Denn das Original ist doch eine lebende Sprache, vom Komponisten so gewählt, und darum ruft sie nach der Übersetzung. Das Museale, dem der Bearbeiter gerade aus dem Wege gehen möchte, wird zwangsläufig heraufbeschworen. Eine Entrückung ist auch die Wuppertaler Interpretation als Ballettoper. Ganz vorn, seitlich links und rechts, wie in einem Gestühl, thronen die Solisten. Sie singen nach Noten. In ihren vom Komponisten höchst dramatisch gedachten Stimmen werden sie zu zeitlosen Chronisten. Denn ihre Partien werden optisch nur tänzerisch gedeutet. Der Gesangschor steht im Orchester. Die Bühne gehört der Tanzgruppe. Jeder Solist der Oper hat seinen Vertreter, der ihn tanzt. Es sei nicht verkannt: es kommt zu einzelnen grandiosen szenischen Visionen. Sie stehen aber neben Bildern ermüdender Unruhe. Auch die Bewegung, so vielfältig sie auch gegliedert sein mag, kann monoton wirken. Von gewaltiger Tiefe die Bühne. Das Bild zieht den Blick in eine mythische Unendlichkeit.

Das Programm nennt fast zwei Dutzend Namen, Sänger und Tänzer. Für die Inszenierung verantwortlich zeichnen Erich Walter und Heinrich Wenzel, für die musikalische Leitung Hans Georg



Lortzings „Undine“ in Klagenfurt. Inszenierung Franz Eugen Dostal

Foto: Fischer

Ratjen. Man hat Großes versucht. Es wurde zu einem ungewöhnlichen Theaterabend.

Karl H. Wörner

„Daphne“

Düsseldorf

„Daphne“, bukolische Tragödie aus Griechenlands Hirtenzeit — wo sahen wir das schon so? Sicher doch in der Bilderbibel unseres Großvaters, darin Julius Schnorr v. Carolsfeld das alttestamentarisch-nazarenische Hirtenwesen so anmutvoll oder auch knorrig urwüchsig, je nach Alter und Geschlecht der Person, und sogar immer ein wenig opernmäßig schilderte. Heinz Ludwigs Szenerie im Düsseldorfer Opernhaus, als Schauinsland angelegt nach dem Muster schöner gutverwalteter Ausflugsorte, gab zartes Makartsches Farbfluidum, zur Regie Peter Eberts. Immerhin, die Aufmerksamkeit konzentrierte sich in der Deutschen Oper am Rhein auf die rangvolle Ausführung der Musik: auf das zwar etwas massive, doch entlarvend genau artikulierte Orchesterspiel unter Arnold Quennet, auf Kurt Wehofschitz' Tenor-Belcanto und das der biegsamen Höhe freilich ermangelnde Josef Traxels. Betörend Straussisches

Timbre klang bei Ingrid Paller, Elisabeth Schwarzenberg und Henny Ekström in kurzen Frauenpartien an. Mit der Norwegerin Ingrid Bjoner als Daphne verliert die Rhein-Oper und gewinnt die Münchner Staatsoper nächsten eine unverwüsthche, junge dramatische Sopranstimme von wunderbarer Naturnähe.

Heinrich von Lüttwitz

Selten gespielte Mozart-Oper

Regensburg

In Mozarts Jugendwerk der Opera buffa „Die Gärtnerin aus Liebe“ klingt schon allerorts der Genius des „Figaro“ und des „Don Giovanni“ an. Deutlich wird das besonders, wenn viele musikalisch und dramaturgisch belanglose Teile gestrichen werden und in zwei Stunden eine klare und verständliche Handlung abläuft, in der musikalisch alle sieben Personen gleichwertig sind. Der Aufführung lag die Ausgabe von S. Anheisser zugrunde mit den Rezitativen von Anfossi im ersten Akt. Schwächen der Übersetzung sind weitgehend behoben. Musikalisch erzeugt die geschickte Kürzung langer Dacapo-Arien Konzen-

tration. Eberhard Kuhlmann am Regie- und Max Kink am Dirigentenpult und Cembalo haben mit Gewissenhaftigkeit, Stilgefühl und viel buffoneskem Witz zusammengearbeitet. Der leicht stilisierte Rokokogarten von Hans Kleb̃er erinnert samt den Kostümen und Masken an transparente Porzellanmalerei. Die Besetzung mit Aurelia Richter, Maria Kooy, Gertrud Vollath, Regina Marheineke, Bernd Köhler, Manfred Schmidt und Dieter Fuchs läßt stilistisch, musikalisch, darstellerisch und stimmlich kaum einen Wunsch offen.
Franz A. Stein

Wieder „Mirandolina“
Mainz
Die zweite deutsche Einstudierung von Martinůs nachgelassener heiterer Goldoni-Oper „Mirandolina“ hatte in Mainz einen vollen Erfolg für Stück und Wiedergabe gebracht. Das harmlos-muntere Operchen sprudelte so köstlich über die Mainzer Bretter, daß man sich an den Schwächen der Charakterisierung nicht störte. Es ist anzunehmen, daß diese musikalische Posse Martinůs ihren Weg über die deutschen Bühnen nehmen wird. Freilich ist es erforderlich, will man die zutreffende Wirkung erzielen, daß der Regisseur alle Klamotten-Tendenzen vermeidet und kecken Goldoni inszeniert. In Mainz war das Siegmund Skraup sehr gut gelungen, nur die zwei Verehrer der Wirtsfrau waren ein wenig überzeichnet. Eines der reizvollsten Bühnenbilder seiner Art sah man dank Hermann Soherrs hervorragend gebauter Szene: eine regelrechte Osteria mit vielen Zimmern, Treppen und Gängen, als Clou versenkte man das ganze Haus, wenn in der ersten Etage gespielt wurde — so sahen auch Besucher der hohen Ränge das Geschehen.

Am Dirigentenpult lernten wir den jungen Salzburger Leopold Hager kennen, einen zuverlässigen, die Sängerschar gut führenden, das Orchester noch zu wenig schattierenden, temperamentvollen Musiker, dem man einen trefflichen Nerv für das rechte Opernmusizieren bescheinigen kann. In der Titelrolle erlebte man Nelde Clavel, die ebenso beliebte wie hervorragende Mainzer Sopranistin endlich wieder in einer größeren Rolle. Obwohl sie eine zu lyrisch-schwere Stimme für diese Partie hat, überzeugte sie mit ihrer Musikalität und Stimm Schönheit sowie mit kluger Darstellung. Ein tenoral-glänzender, schauspielerisch zu blasser Partner war Jan Gabrielis. Die drei Mirandolina-Verehrer, die enttäuscht werden, waren bei den Herren Armaan, Eckhard und Darrow in guten Händen.
Wolf-Eberhard von Lewinski

BALLETT

Lorca-Nono getanzt
Essen

Dem Ballettmeister und Choreographen Otto Krüger dankt das Essener Theaterpublikum ungewöhnliche Eindrücke. Man war gespannt, ob Bartóks Tanz-Suite für Orchester, ein reines Konzertwerk, die Spannungen leihen würde, um die Ideen zu stützen, die Otto Krüger dieses Mal in seine tänzerische Konzeption hineinsieht, die Idee des Gegensatzes zwischen Irrealitäten und Wirklichkeit. Und man war überrascht, wie stark es ihm gelang, sie gerade von der Musik her zu interpretieren. Ein packendes Spiel auf der Bühne, an dem Edith Krohn, Fritz Doege und Herbert Brand als Tänzer maßgebend beteiligt sind. Höhepunkt des Abends: das Ballett „Der rote Mantel“ von Tatjana Gsovsky nach Lorca mit der Musik von Luigi Nono. Es wurde durch Werk und Wiedergabe zu einem der stärksten Eindrücke, die uns in der letzten Zeit geschenkt wurden. Musik, Szene, Bild und Tanz wuchsen zu einer Einheit zusammen. Sie ist ungewöhnlich, und das Publikum geriet spürbar in den Bann dieser Welt, einer tief tragischen Welt. Ungewöhnlich auch die Einheit innerhalb der Aufführenden: das Bühnenbild von Dominik Hartmann, dem Inneren eines farbigen Käfigs vergleichbar, in dem Leben und Tod sich spiegeln, die Choreographie, die den Darstellern, zu denen die Tänzer hier emporwuchsen, eine tief verhaltene Leidenschaftlichkeit eingehaucht hat, die sensible Interpretation der Musik durch Hans-Martin Rabenstein, in dem eine große Begabung unter den Nachwuchsdirigenten heranreift, Gesangssolisten, Chor und Orchester, und dann die Tänzer selbst, last not least, vor allem Herbert Brand und Rosl Dietz.

Heiter, farbig und bunt der Ausklang des ungewöhnlichen Abends: Casellas „Scarlattiana“.
Karl H. Wörner

Ballett und bildende Kunst
Heidelberg

Die Heidelberger Bühne und ihr Intendant Dr. Drese forderten und verwirklichten ein neues Zusammenwirken der Künste im Theater: von moderner Musik, zeitnahe Tanz und abstrakter bildender Kunst. Eine solche Zusammenarbeit gegenwärtig schaffender Persönlichkeiten biete dem Theater eine Chance zum Überleben, man müsse das Experiment auch auf die Gefahr des Mißlingens hin wagen.

Heidelberg wagte und erlebte sogleich ein Mißlingen. Wirklich: das darf nicht den Mut nehmen,

das schmälert nicht den Dank an die Heidelberger und ändert nichts an der Feststellung, daß wirklich merkwürdig selten der bildende Künstler in das Theater geholt wird. Was Heidelberg jetzt bot, war kein Zusammenwirken, sondern ein Nebeneinander von Tanz und Ausstattung. Zunächst erinnerte man an Henzes Ballett „Rosa Silber“ von 1950, zwischen Strawinsky und Schönberg, markanten Rhythmen und Intervall-Wandlungen, zwischen Melodik und reibender Chromatik angesiedelt. Ausgangspunkt der Komposition war das Paul-Klee-Bild „Das Vokaltuch der Sängerin Rosa Silber“. Dieses Bild wurde in Heidelberg auf eine weiße Fläche der leeren Bühne projiziert — aber nicht während des ganz abstrakt gehaltenen Tanzes. Lisa Kretschmar zeichnete für eine einfallsreiche, aber unzureichend realisierte Choreographie verantwortlich. Für Milhauds „La création du monde“ hatte sich die Choreographin zu abstrakt-symbolistischen Bildwerken in Klee-Nähe von Jean Piaubert eine neue Handlung ausgedacht: nicht mehr Erschaffung der Welt, sondern Geburt des Menschen. Was da an „Feuer-, Wasser- und Erdnaturen“ umhertanzte, nahm sich wie Urschlamm-Bewegung mit Pappschildern vom Kinderfest aus. Das stark stilisierte Tanzen paßte nicht zu den noch wirkungsvollen und jazzgesättigten Milhaud-Klängen, die Bilder hingen — ebenfalls vom Projektionsapparat gegeben und überblendet bei Szenenwechsel — wie zur Demonstration bei einem Volkshochschul-Vortrag an der Wand: von Bühnenbild keine Spur. Grieshaber hatte für den „Feuervogel“ wenigstens ein regelrechtes Bühnenbild geschaffen, allerdings nahm sich die Verwirklichung seiner überzeugenden Ideen peinlich primitiv und provinziell aus: russisches Märchen ohne Zauber, Zeichen ohne Strahlkraft. Lisa Kretschmar und Roger George, aber leider nicht das Orchester unter dem bemühten H. G. Schäfer, entschädigten für den zwielichtigen optischen Eindruck.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Lhotkas „Teufel im Dorf“

Erfurt

Der neu verpflichtete Ballettmeister der Städtischen Bühnen, Lothar Hertel, stellte sich mit des jugoslawischen Komponisten Fran Lhotkas interessantem Ballett „Der Teufel im Dorf“ als Choreograph vor, der die Reihe der mutigen und gelungenen Inszenierungen auch schwieriger und seltener zu sehender Tanzwerke durch die Erfurter Ballettgruppe in der schon Tradition gewordenen erfolgreichen Weise fortzusetzen verspricht. Die

Vielzahl der musikalischen Themen dieses Werkes, das stets in modernem Klanggewand die verschiedenartigsten Stilelemente transparent werden läßt, wurde tänzerisch so überraschend einfallsreich ausgedeutet, daß man die hier und da noch fehlende letzte technische Perfektion nicht als gravierenden Mangel empfindet. Katalin Tokaji, Gerda Salewski und Hans Schubert boten die gelungensten solistischen Leistungen dieser Inszenierung. Das mit Prägnanz spielende Orchester wurde von Heinz Struve geleitet. Kurt Gauss

KONZERT

Dirigenten-Kaleidoskop

Berlin

Während der letzten Wochen gab ein prominenter Kapellmeister dem anderen sozusagen den Taktstock in die Hand: auf Lorin Maazel folgte Sir John Barbirolli, auf Ernest Ansermet Ferenc Fricsay sowie Winfried Zillig. Dieser stellte in einem Programm, das lediglich Werke des 20. Jahrhunderts enthielt, zwischen Alban Bergs „Symphonische Stücke aus der Oper Lulu“ und Hindemiths Orchestersuite „Nobilissima Visione“ seinen eigenen Verlaine-Zyklus von 1940 („Vergessene Weisen“), den Evelyn Lear mit stimmlich berückender Überlegenheit sang; so schön diese sechs Orchesterlieder auch klingen, mit den Problemen der Neuen Musik haben sie nichts zu schaffen. Man war einigermaßen überrascht, an diesem Abend einmal einen ganz anderen Zillig kennenzulernen.

Die jüngere Dirigenten-Generation vertraten hier Fricsay und Maazel, der unmittelbar hintereinander drei verschiedene Vortragsfolgen präsentierte, die von Mozart und Beethoven über Schumann und Brahms bis zu Alban Berg, Mahler und Strawinsky reichten. Nicht alles gelang ihm gleichermaßen; aber immer ist bei ihm der Wille vorhanden, es gut zu machen und sich nach Möglichkeit in sämtlichen Stilarten zu bewähren. Daß ihm die Welten Bergs und Mahlers besonders am Herzen liegen, weiß man hier seit langem; zu Mozarts Jupiter-Symphonie jedoch hat er erst recht eigentlich in den beiden letzten Sätzen hingefunden. Nach wie vor versiegt bei Maazel der Fluß des Musizieren in einer eigentümlichen Starre, die wiederum Fricsay jetzt nahezu völlig überwunden hat. Aus seinem Beethoven-Abend (mit den Radio-Symphonikern) bewies es vornehmlich die Darstellung der „Eroica“, daß Fricsay eine sehr gründlich durchdachte und wohl ausgearbeitete Linie einhielt, die auch im Künstlerischen überzeugte, weil sie mit der Struktur des

Werkes konform ging. Wenige Tage später brachte Fricsay eine hervorragende, konzertante Aufführung von Honeggers „König David“ zustande (mit dem Rias-Kammerchor und dem Chor des NDR Hamburg sowie den Solisten Pilar Löfengar, Sieglinde Wagner, Donald Grobe, Gisela Uhlen und Erich Schellow); aber gerade die Qualität dieser Darbietung machte es offenbar, daß die Partitur ohne rechte Substanz und mit reichlich unbedenklich angewandten Mitteln zusammengezimmert ist. Aus der Gilde der älteren, ja ehrwürdigen Dirigenten gab es an der Spitze der Philharmoniker — wie schon gesagt — zwei hochwillkommene Gäste: Barbirolli und Ansermet. Barbirolli, dessen sehr gefeierter Solist Wilhelm Backhaus mit Beethovens c-Moll-Klavierkonzert war, trat wieder einmal für Sibelius (7. Symphonie) ein und krönte den Abend mit einer leidenschaftlich persönlichen und warmherzigen Interpretation der Zweiten von Brahms, wie wir sie derart meisterlich bisher nicht allzu oft gehört haben. Ansermet widmete sich zunächst liebevoll zwei schwächer inspirierten Werken seines Kulturkreises, der Tanzdichtung „La Péri“ von Paul Dukas und dem 1950/51 entstandenen Violinkonzert von Frank Martin (Solist Hansheinz Schneeberger) und errichtete sodann mit seiner Ausdeutung von Beethovens Siebenter die wahren Maßstäbe einer nicht bloß im Rhythmischen wurzelnden, sondern durch geistige Fundierung bezwingenden Kunstübung.

Werner Bollert

Zeitgenössische Chormusik

Stuttgart

Neue Musik in Stuttgart — ein wahrhaft trauriges Kapitel. Es hat in den vergangenen Jahren nicht an Initiative, besonders beim Rundfunk, für die Sache der zeitgenössischen Musik gefehlt; dennoch wird man ein so klägliches Echo, wie es sich beim jüngsten Südfunk-Konzert der Reihe „Musik unserer Zeit“ zeigte, nicht so bald in einer vergleichbaren Großstadt finden. Nun könnte man den schwachen Besuch des Konzerts mit dem Charakter des Programms zu erklären suchen: die Aussicht auf zwei Stunden zeitgenössische Chormusik wirkt gewiß nicht sehr verlockend, man kennt ja die Verlegenheit der Moderne gerade im Vokalen. Immerhin standen Werke von Hindemith („Zwölf fünfstimmige Madrigale“), Bartók („Vier slowakische Volkslieder“) und Webern (Stefan-George-Vertonung, op. 2 und Goethe-Chöre, op. 19) auf dem Programm. Auch gab es zwei Uraufführungen. Helmut Degens „Kantate“ (mit dem Untertitel „Moderne Romanze“) erwies sich leider

als Niete. Wie kann man schon solchen Verskitsch, wie ihn Lottelore Carsten, eine Journalistin aus Markt-Oberdorf im Allgäu, hier bietet, zur Vertonung auswählen? Und wie kann man dann noch die flachsten Plattitüden so genüßlerisch-bedeutungsvoll auskomponieren? Der Kammerchor des Süddeutschen Rundfunks unter Hermann Josef Dahmen stand hier auf verlorenem Posten, zuvor hatte er sich den schwierigsten Aufgaben gewachsen gezeigt.

Wilhelm Killmayer, Orff-Schüler, dirigierte die Uraufführung seines Opus selber: „Sappho, fünf Gesänge für Sopran und kleines Orchester“ heißt der auf griechische Sappho-Verse komponierte fünfteilige Zyklus. Der Solopart — Anja Silja sang ihn mit großem, sehr beweglichem Sopran — versucht eine Erneuerung des Gesangs aus altgriechischem Melos. Es sind sehr expressive, rhythmisch betonte, koloraturenreiche Linien voller reizvoller Spannungen, die noch durch das Wechselspiel mit verschiedenen Instrumentalgruppen verstärkt werden. Orffs Muster ist deutlich, auch in der Besetzung. Immerhin ist das Stück eine Talentprobe, es wurde auch beifällig aufgenommen.

Kurt Honolka

Novitäten

Detmold

Paul Sixts nachhaltiges Bemühen, seine Zuhörergemeinde auch mit wichtigen Werken des zeitgenössischen Schaffens zusammenzuführen, bleibt durchaus nicht erfolglos. Rudolf Kelterborns „Canto Appassionato“, bei seiner Kranichsteiner Uraufführung von der Fachpresse reichlich herzlos persifliert, fand hier einen immerhin warmen Achtungserfolg. Der Zuhörer fühlte sich durch Sixts fein durchgearbeitete Interpretation mehr von der künstlerischen Inspiration des Komponisten geführt als von den aus Bereichen der Aleatorik stammenden Zufallsergebnissen eines rein konstruktiv angesetzten Verfahrens. Nicht wenig trug dazu bei die gekonnte motivische Verarbeitung des tragenden, musikalischen Gedankens.

Anläßlich des 65. Geburtstages von Johann Nepomuk David hatte Sixt dessen „Magische Quadrate“ auf eines seiner Programme gesetzt. Die auf dessen Rückseite abgedruckten Erklärungen vermitteln nicht viel mehr als die Aussicht, eine Musik stark konstruktiven Charakters geboten zu bekommen. Doch die Verbindung zwischen Mathematik und Musik erwies sich streckenweise so tolerant, daß sie einer expressiven Haltung

keineswegs hinderlich wurde. Die sorgfältig einstudierte solistische Verwendung der Bläser, die verstärkte Streicherbesetzung vermochten die Aufmerksamkeit der Zuhörer dauernd zu fesseln und dem Werk ebenfalls deren Sympathie zu sichern.

Bei der Interpretation von Werken wie Haydns Oxford-Symphonie und Beethovens „Eroica“ strebt Sixt nicht nach Sensationserfolgen durch eine subjektive Auslegung. Er hielt sich dabei an Bartóks Wort „Notentreue ist Werktreue“ und erwärmte Ohr und Herz seiner Zuhörer durch gediegene, gut profilierte Gestaltung. Besonderen Erfolg errang er in Jean Sibelius' Violinkonzert d-Moll mit der irischen Geigerin Joan Field, deren Ruhe und gesammelte Kraft, Hingabe und kluge Ausformung des Solopartes die ganze Vielseitigkeit dieses Werkes zu eindrucksvoller Darbietung zu bringen vermochten. Erwin W. Joseswski

Neue Musik

Mülheim

In einem Jugendkonzert hatte man Gelegenheit, zwei neue Werke kennenzulernen, die durch ihre musikantische Grundhaltung und gewisse Beziehungen zur Frühklassik miteinander verbunden schienen. Das Mülheimer Kammerorchester, von Orlando Zucca zu einer ebenso gewandten wie temperamentvollen Musiziergemeinschaft gebildet, eröffnete das Programm mit Thomas Christian Davids „Serenade für Streichorchester“, ein knappes, sehr frisches Werk, in dessen vier Sätzen die naheliegende Stilkopie nie aufdringlich wirkt. Nach dieser Erstaufführung folgte als Uraufführung Erich Sehlbachs „Kammerkonzert“ für Blockflöte und Streichorchester: eine „Erlösung“ des Instrumentes durch sehr virtuose Behandlung, die auf eine Anregung des überlegenen Flötisten Hans-Martin Linde zurückgeht. Sehlbach beginnt mit einem Präludium, das von der zu linearer Behandlung herausfordernden Thematik des Soloinstrumentes beherrscht wird. Ein Notturmo bringt zum irisierenden, warm leuchtenden Streicherklang aus Quintschichtungen einen sehr freien Kanon der Flöte und der Solovioline. Ein musikantisches Rondo, reizvoll durch die tänzerischen rhythmischen Verschiebungen, beschließt das mit großem Beifall aufgenommene Werk des Essener Komponisten. Klaus Kirchberg

Vorbildliche Pflege der Orgelmusik

Schleswig

Der Schleswiger Domorganist Uwe Röhl hat vor einigen Jahren einen alljährlichen Zyklus sommer-

licher Orgelmusiken ins Leben gerufen, der neben mustergültigen Aufführungen der großen Oratorien und Passionen und einer ausgezeichneten Chorarbeit die Schleistadt zu einem Zentrum der Kirchenmusik in Schleswig-Holstein gemacht hat. Der Orgelmusik neues Ansehen zu verschaffen, die großen, teils unbekannten Schätze der Literatur erklingen zu lassen, war der bestimmende Gedanke bei der Realisierung dieses Plans. In jedem Sommer finden etwa 10 Konzerte statt, in denen prominente deutsche und ausländische Organisten ihr Können zeigen. So hörten wir bisher Gabriel Verschragen (Belgien), Albert de Klerk und Piet Kee (Holland), Marie-Claire Alain (Frankreich), Ture Olsson (Schweden), Palle Alsfelt (Dänemark) Sören Gangflöt (Norwegen) und Gertrud Mersiowsky (Rom). Aus den Konzerten der deutschen Organisten ragten diejenigen von Hans Klotz, Arno Schönstedt, Walter Kraft, Manfred Kluge, Dieter Weiss und Helmut Förster heraus. Besonders hoch zu bewerten ist die Einladung von Organisten aus dem östlichen Teil Deutschlands, die die Verbundenheit endlich einmal praktisch demonstriert. So kamen in den letzten Jahren Heinz Georg Oertel (Berlin), Erhard Mauersberger (Eisenach), Johannes Ernst Koehler (Weimar), Hans Otto (Dresden) und Heinz Sawade (Mühlhausen).

Der Plan für diesen Sommer liegt nun in seinen Umrissen fest. Unter den Gästen sind der Wiener Organist Hans Haselböck, Henri Guhl (Zürich), Friedrich Bihn und Engelhard Barthe (Hamburg), Hannes Kästner und Robert Koebler (Leipzig), Ferdinand Klinda (Tschechoslowakei) und Klaas Bolt (Holland). Inzwischen haben sich zwölf Städte Schleswig-Holsteins dem Zyklus angeschlossen, so daß jeder Organist sein Programm fünf bis achtmal spielt. In diesem Sommer werden es insgesamt 55 Konzerte sein.

Mit vollem Bewußtsein wird in den Programmen der schwer gangbare Pfad dem ausgetretenen vorgezogen. Für die bewußte Konfrontierung des Publikums mit zeitgenössischer Musik mögen Namen wie Messiaen, Hindemith, David, Alain stehen. Besonders wird die freie Improvisation gepflegt. Der beste Beweis für die Wichtigkeit dieser Konzerte ist die ständig wachsende Besucherzahl, die dokumentiert, daß auch bei einer Werkauswahl, deren Kompromißlosigkeit Mitdenken und kritisches Hören erfordert, ein Publikum herangebildet werden kann, das einen echten Zuwachs bedeutet. Hans Otto Spingel

Bachs Vermächtnis auf der Orgel

Lahm

Die evangelische Schloßkirche in Lahm im oberfränkischen Itzgrund, halbwegs zwischen Bamberg und Coburg, besitzt ein Barock-Organjuwel, ein 1732 vom norddeutschen Orgelbaumeister Herbst erbautes 29registriges Meisterwerk, dessen Disposition eine ebenso stilgerechte wie klangtreue Wiedergabe alter Orgelwerke ermöglicht. Der junge Organist Wilhelm Krumbach aus Landau, der sich auch mit der Wiederentdeckung und Neubelebung verschollener Orgelkompositionen Bachs einen Namen gemacht hat, brachte auf Einladung des kunstverständigen Lahmer Pfarrherrn in einem weitgespannten Zyklus Bachs gesamtes Orgelwerk zur Aufführung, ergänzt durch wertvolle Werke der Lehrer, Zeitgenossen und Schüler des großen Thomaskantors. Die Reihe wurde mit der Wiedergabe der 18 Choralbearbeitungen aus Bachs Weimarer Meisterjahren abgeschlossen, aus jenem „Orgelbüchlein, worinnen Anleitung gegeben wird, auf allerhand Arth einen Choral durchzuführen.“ Mit dieser voluminösen Konzertreihe hat sich Krumbach die Beachtung und den Dank zahlreicher Kenner und Liebhaber gesichert.

August Schmitt



Michael Haydns „Perseus und Andromeda“ in Salzburg

Foto: Bildpressedienst Salzburg

Ein neues Oboenkonzert

Münster

In der Reihe der Matineen mit zeitgenössischer Musik unter Robert Wagner errang die Uraufführung eines Konzertes für Oboe und Orchester von Jürg Baur große Beachtung. Die drei Satzüberschriften: Mosaik, Zikaden, Korso! Sie verraten leicht erkennbar neben stark konstruktivem Einschlag der Faktur das Einfließen von Inspirationen, die Baur während seines einjährigen Romaufenthaltes zugekommen sind. Dodekaphonik trägt, punktuelle Technik und Klangfarbenmelodie bereichern den Duktus des Werkgesamten zu stets fesselndem Eindruck und hie und da auch zu intensivem Ausdruck. Erfindungsreichtum, Sinn für eigenartig-schöne Klangwirkungen, geschickte Instrumentierung, vor allem aber Sicherheit in weitgehender Ausnutzung aller der Oboe eigenen Spielmöglichkeiten prägen den Charakter dieses Konzertes. Reinhard Lüttmann blies seinen Part über Erwarten gut. Seine gediegene Spieltechnik überwand die teilweise ganz beträchtlichen Schwierigkeiten; Stilsicherheit ließ auch eigenartig konzipierte Partien überzeugend und lebendig wirken. Den anwesenden Komponisten erfreute das Orchester der Provinzialhauptstadt durch Hingabe und Eifer. Robert Wagner gebührt

das Verdienst, Baur's neuestem Werk zu einer glänzenden Uraufführung verholfen zu haben.

Erwin W. Josewski

BLICK AUF DAS AUSLAND

Österreich:

Eine Oper von Johann Michael Haydn
Salzburg

Im Landestheater kam die einzige Oper Johann Michael Haydns „Perseus und Andromeda“ (1787) zur deutschsprachigen Erstaufführung. Der jüngere Bruder Joseph Haydns, den dieser jedoch um drei Jahre überlebte (1737–1806), steht an Bedeutung hinter dem Meister der „Schöpfung“ nicht so weit zurück, wie es sein geringerer Nachruhm vermuten läßt. Auch er hätte über Esterházy den Sprung in die große Welt wagen können, aber er lehnte die Berufung ab, denn er kam von Salzburg nicht los. Hier schuf er laut Katalog seines Kopisten nicht weniger als 427 Werke, von denen seine kirchlichen Kompositionen, die Gradualien, Offertorien, Messen und das c-Moll-Requiem an Bedeutung überwiegen. Auf zwei Gebieten begründete er sogar eine ganz neue Gattung: auf dem des deutschen katholischen Kirchengesangs und des deutschen Männergesangs, dem er mit

seinen drei- und vierstimmigen A-cappella-Gesängen Bahn brach.

Unter den 427 Werken befindet sich nur eine einzige Oper, die zweiaktige *Seria* „Perseus und Andromeda“. Daß sie auch in ihrer Zeit völlig unbeachtet blieb, mag an der Opposition Michaels gegen den spätneapolitanischen Stil der Oper gelegen haben, die er an seinen Schüler Carl Maria von Weber weitergab. Vielleicht scheute er sich daher, mit einem eigenen Versuch auf diesem Gebiet vor die Öffentlichkeit zu treten, den Bruder Joseph auf Esterházy sicher unterstützt hätte. An der rein musikalischen Bedeutung liegt es keineswegs. Will man mit wenigen Worten die Partitur charakterisieren, so ergibt sich ein von den Reformideen der Zeit erfüllter Eigenstil, der von der spätneapolitanischen Linie Johann Adolf Hasses ausgeht und über Piccini, Jommelli und Trætta bis zur Klassik vordringt. Bei der Freundschaft zwischen den beiden Meistern ist die Verwandtschaft mit Mozart vor allem hinsichtlich der Arienform und der Charakterisierung der handelnden Figuren begreiflich. Dieses Verhältnis ist jedoch keineswegs einseitig, ja es scheint, als habe Mozart den „Perseus“ gekannt. Weist doch das Rondeau des Titelhelden zu Beginn des zweiten Aktes eine innere Beziehung zu der berühmten Arie des Ferrando in der (drei Jahre später geschaffenen!) „*Così fan tutte*“ auf. Formal gesehen, verwendet Michael Haydn nicht mehr die alte *Da-capo*-Anlage der Arien, sondern baut diese wie Mozart nach dem Sonatensatzprinzip auf, wobei es einmal sogar zu einer fünfteiligen Arie kommt. Herrlich ist die Cavatine der Andromeda im ersten Akt. Interessant sind die Chöre, die aktiv in die Handlung eingreifen und dem Kirchenstil Michaels verpflichtet sind. Das *Secco*-Rezitativ wechselt mit farbigen *Accompagnatis*, wobei es sich zeigt, daß Michaels Oper dramatischer ist als die allerdings kaum vergleichbaren Werke Josephs auf diesem Gebiet.

Die Aufführung selbst ist in erster Linie der rührigen Michael-Haydn-Gesellschaft zu Salzburg zu danken und hier besonders ihrem Vorsitzenden Conrad Pfitzner, der auch die von der Regie stark veränderte Übersetzung beige-steuert hatte. Sie legt weniger Wert auf lyrischen Fluß der Sprache als auf möglichste, musikalische Annäherung an das Original, wobei es natürlich nicht ohne Härten und Eckigkeiten abgeht. Die Regie und Einrichtung Stephan Betnls strich zu viele Rezitative, wodurch die Verständlichkeit des an und für sich gradlinigen und ohne intrigante

Nebenhandlungen auskommenden Textes litt. Die Regie selbst war in der Führung der Figuren und des Chors einigermaßen konventionell und blieb oft außerhalb der stilisierenden barocken Linie. Uneingeschränktes Lob verdienen die Bühnenbilder Wolfgang Vollhards und die Stabführung des hoch begabten Mladen Basič. Die Sänger eines schlecht dotierten österreichischen Landestheaters waren natürlich in ihrer Gesamtheit überfordert; viel Talent zeigte in der Titelpartie Marie Daveluy, deren Höhe koloratur-sicher ist. Der in Salzburg geschulte Tenor Richard van Vrooman ist wohl vertraut mit dem Geist von Renaissance und Barock, doch trägt sein Organ weniger als das des anderen Tenors, Oscar Steiger. Als ganzes ein Werk, das es zweifellos wert ist, der Vergessenheit endgültig entrissen zu werden und das mit erstangigen Solisten auch publikumswirksam ist. In Salzburg gab es einen runden und ehrlichen Erfolg. Hans Georg Bonte

Modernes Musikfest

- Wien

Seit einigen Jahren veranstaltet der Österreichische Rundfunk, Studio Wien, einmal in der Saison ein kleines Musikfest. Die im Rahmen des Zyklus „*Musica nova*“ stattfindenden Konzerte haben ihr Publikum, bilden also einen legitimen Bestandteil des Wiener Musiklebens, das, entgegen seinem Ruf, keineswegs arm ist an Aufführungen neuer und neuester Musik, besonders, seitdem es den von einer Gruppe junger Musiker veranstalteten Zyklus „die reihe“ gibt. Dort, in der „reihe“, gelangen ausschließlich die allerneuesten seriellen und punktuellen Erzeugnisse zur Darbietung, dort spricht Ernst Krenek über total determinierte Musik, und dort gibt es Diskussionsabende von beachtlichem Niveau.

Die Konzerte des *Musica-nova*-Zyklus folgen einer mittleren Linie. Sie halten zwar durchaus, was ihr Titel verspricht, aber man bringt hier gern größere, repräsentative Werke, deren Autoren schon einen gewissen Ruf haben. Man versucht hier auch immer wieder, dem Publikum vom Wort, vom Inhalt her „zu kommen“. Das ist mit einem Werk ohne Zweifel gelungen. Der durch seine Weltraumoper bekannt gewordene Karl Birger Blomdahl hat seinem Oratorium „*Im Saale der Spiegel*“ neun Sonette seines Landsmannes, des schwedischen Dichters Erik Lindegren, zugrunde gelegt. In dem symbolträchtigen, verschlüsselten Text, der Lindegrens Versepos „*Der Mann ohne Weg*“ entnommen ist, wird das Thema der Lebensangst des Menschen im Atom-

zeitalter variiert. Karl-Birger Blomdahl gehört in seiner Heimat zur sogenannten „Montagsgruppe“, die sich gegen die bis vor kurzem herrschende Nationalromantik wendet. „Montagsgruppe“ — man könnte auch sagen „Montage-Gruppe“. Denn in Blomdahls Tonsprache begegnen sich vielerlei Stile und Elemente, von Bartók bis zum Jazz- und zur Elektronik. Mit hohen Glockentönen, Xylophonen und Streicherflageolets produziert er Sphärenklänge und setzt dann plötzlich einen zünftigen Boogie-Woogie daneben. Aber Blomdahl besitzt etwas, was andere nicht haben: dramatische Schlagkraft und einen echten Sinn für Wirkung und faszinierenden Effekt. Hiermit stand das Oratorium Blomdahls gewissermaßen außerhalb der Konkurrenz der 13 Werke, die bei diesem Musikfest vorgeführt wurden.

Zweimal kam Schönberg zu Wort: mit der ersten Kammersymphonie von 1909 und den „Variationen für Orchester“ op. 31. Die übrigen Komponisten könnte man etwa folgendermaßen gruppieren: drei Schönberg-Schüler der mittleren Generation, so der Grieche *Skalkottas*, der Wahlwienener H. E. *Apostel* und der Deutsche Winfried Zillig. Dann drei Italiener aus der Zwölftonschule: *Dallapiccola*, *Luigi Nono* und der junge Mailänder *Nicolo Castiglioni*. Schließlich eine Gruppe jüngerer österreichischer Komponisten, deren Profil sich gegenwärtig noch nicht abzeichnet.

Helmut A. Fiedtner

Italien: Von der Scala Mailand

Die Aufführung von *Tschaikowskys* „*Pique Dame*“ in der Scala unter Nino Sanzogno hatte Brio und Schwung. Für den indisponierten Stefano sprang Antonio *Annaloro* ein, darstellerisch und stimmlich ausgezeichnet. Die Lisa sang und verkörperte *Leyla Gencer* sehr glücklich. Die alte, seltsame Gräfin wurde durch Marianna *Radev* in all ihrer unheimlichen Bizarrie, aber ohne Übertreibung auf die Bühne gezaubert, und *Sesio Bruscanti* war ein vorzüglicher Jelezki. Gute Be-

setzung der kleineren Rollen, brillante Bühnenbilder und Kostüme von *Nicola Benois*, die einfühlsame Regie der *Tatjana Pavlova* und das graziose Ballett, das *Dimitri Parile* einstudierte, rundeten die Aufführung zu jener Einheitlichkeit ab, die den außerordentlichen Erfolg rechtfertigte.

I. D. Ungerer

Jugoslawien: Ein Querschnitt Sarajevo, Skopje

Auch aus den jugoslawischen Provinzstädten gibt es so manches zu berichten. So feierte in der Hauptstadt Bosniens, Sarajevo, Wagners „*Lohengrin*“ unter I. Stajcers musikalischer Leitung einen bemerkenswerten Einzug in das Repertoire der dortigen Oper. Ständige Konzerte, veranstaltet die Sarajevoer Philharmonie, wobei es nicht nur bei lokalen Veranstaltungen bleibt, sondern auch kleinere Ortschaften in Bosnien besucht werden. Eines der letzten Konzerte in Sarajevo leitete der Chef des Städtischen Orchesters in Dubrovnik, Anton *Nanut*, ein feinnerviger Musiker, der auch mit dem eigenen Orchester in der Festivalstadt Dubrovnik Tüchtiges schafft. Als Solisten wirkten in diesem Konzert mit das Cellisten-Ehepaar Paul und Maude *Tortellier* aus Paris. Einen interessanten Abend gaben dieselben Philharmoniker, den sie Werken mazedonischer Komponisten widmeten.

In Mazedoniens Hauptstadt Skopje gastierten die „*Sterne*“ des Balletts aus Novosibirsk, *Tatjana Zimina* und *German Janson*. In der Oper, die bestrebt ist, eine größere Anzahl von Erstaufführungen herauszubringen, stellte Verdis „*Othello*“ unter *Ino Perišić's* Führung gewiß ein Maximum dar, das von einer kleinen Provinzoper erwartet werden darf. Außer Konzerten der Mazedonischen Philharmonie füllen auch Recitals das Musikleben aus: zuletzt erschien dort der bekannte Pariser Cellist *André Navarra*. Von mazedonischen Künstlern hörte man vor allem die Geigerin *Ratka Dimitrova*.

Milan Graf

MUSICA-UMSCHAU

MUSIKALISCHER KALENDER

April

Der Monat April steht im Zeichen des Osterfestes. Damit ist ein Auftakt gegeben, der Zeit und Raum überbrückt und aus der Auferstehungsbotschaft allem jung aufkeimenden Leben einen neuen Sinn und eine werthafte Zielsetzung ver-

leiht. Zu allen Zeiten christlichen Denkens hat sich der schöpferische Mensch mit diesem Ideengut auseinandergesetzt, vorab im Bereich der Musik. Was hier aus theologischer Sicht wortmäßige Gestaltung erfuhr, wurde musikalisch instrumentaliter und vokaliter überhöht. Erinnerung sei nur an das großartige Kantatenwerk Bachs, das gerade in seiner spezifisch österlichen Prägung

eine außergewöhnliche Intensität aufweist. Man denke an die Kantaten „Christ lag in Todesbanden“ oder „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“, die beide für das Osterfest bestimmt sind, um zu erlassen, wie Arie und Rezitativ, Chorsatz und Sinfonie ganz im Dienste der Verkündigung stehen. Hier kommt jene innere Haltung auch musikalisch zum Durchbruch, die im zukunftsfrohen Glauben an ein neues Geschehen wurzelt. Erinnert sei auch an jene Volksweisen, die gleichfalls vom Osterjubiläum künden und mit schlichtem melodischem Ausdruck in ihrer Art von der Auferstehung Christi berichten. Wir wissen von der Gewalt des Liedes „Christ ist erstanden“, das in mehreren Jahrhunderten heimisch ist. Wir kennen auch eine alte Weise der böhmischen Brüder aus dem Jahre 1544, die die Grundlage für einen Osterjubiläum bildet, der mit den Worten anhebt: „Wir wollen alle fröhlich sein in dieser österlichen Zeit“. In der Gottschee sang man einst „Erstanden ist der heilige Christ, der aller Welt ein Tröster ist“. Jubel über das Osterwunder, das ist der Leitgedanke all dieser Weisen. Von da ist es nur ein kleiner Schritt zum Lobpreis der erwachenden Natur, die ja auch Gottes Schöpfung ist.

IN MEMORIAM

Ottorino Respighi

Zur 25. Wiederkehr seines Todestages am 18. April Ein Vierteljahrhundert, das seit dem Tode Respighis vergangen ist, bedeutet eine ausreichende Cäsar, um den Versuch einer Beurteilung seines Werkes und einer Einordnung im Rahmen der Musikgeschichte zu rechtfertigen. Respighi ist vor allem der Neuerer der italienischen Instrumentalmusik. Nach einem Jahrhundert unangefochtener Alleinherrschaft der Oper in Italien befreite er das symphonische Genre aus seinem Aschenbrödel-Dasein. Richard Strauss und Maurice Ravel geistig verwandt, verlieh Respighi seinen Symphonien unverleugbar italienisches Kolorit. Zwar tragen seine orchestralen Freschi meist programmatische Namen, aber die außermusikalischen Ideen bedeuten keine detaillierten Tongemälde mit ablaufendem Inhalt, sondern lediglich Impressionen eines Augenblicks, wenn auch die Architektur der Symphonien von visuellen Momenten geformt wird. Die glänzende Instrumentierung und die außerordentlich subtile Klangdifferenzierung hat Respighis Namen sehr schnell auch außerhalb Italiens bekannt gemacht, zumal fast alle berühmten Dirigenten, an ihrer Spitze Toscanini, die

Interpretation seiner Werke in ihr Repertoire aufnahmen. „Fontane di Roma“, „Pini di Roma“ und „Feste romane“ — um nur die bekanntesten Schöpfungen zu nennen — haben sich bis heute behauptet und sind auch als Platten zugänglich. Der Ruf nach Respighis Opern ist zwar immer noch beim italienischen Publikum wach, in Deutschland hat sein dramatisches Schaffen dagegen keine bleibende Heimat gefunden, obwohl „Campana sommersa“, ein Werk von Gerhart Hauptmann, zur Vorlage genommen, und „Belfagor“, „Maria Egiziaca“ und „Fiamma“ im Süden großen Erfolg gehabt hatten. Von den neoklassizistischen Werken haben sich „Antiche danze ed arie“ und „Gli uccelli“ im Konzertprogramm gehalten. Von Bedeutung ist schließlich die Gründung der „Società Nazionale di Musica“, die Italien im Zusammenwirken mit Pizzetti und Casella, Malipiero und Gui vor allem Respighi verdankt.

Felix Karlinger

Hans Altmann †

Aus der Vollkraft seines künstlerischen Schaffens ist der Münchner Pianist, Dirigent und Hochschullehrer, Professor Hans Altmann, am 26. Februar abgerufen worden. 1904 in Straßburg i. E. geboren, genoß er den ersten musikalischen Unterricht am Konservatorium seiner Vaterstadt und beendete seine Studien am Hochschen Konservatorium in Frankfurt. Ein unfehlbarer Blattspieler, mit sublimem Einfühlungsvermögen sowohl in den Geist der Komposition als auch in die Psyche des nachschaffenden Künstlers begabt, begann er seine Laufbahn als Solorepitor und wirkte als solcher an den Opernhäusern Frankfurt, Wien und Berlin. 1937 brachte ihn Clemens Krauss als musikalischen Mitarbeiter an die Bayerische Staatsoper mit; München ist seitdem Hans Altmanns künstlerische Heimat geworden. Es gab kaum einen namhaften Gesangs- oder Instrumentalsolisten, dem Hans Altmann „am Flügel“ nicht in ebenbürtiger Partnerschaft zur Seite gestanden hätte. Seine leidenschaftliche Neigung für die Kammermusik konnte sich in dem von ihm gegründeten „Süddeutschen Trio“ ausleben. Ein ganz besonderes Anliegen bedeutete ihm die Förderung des musikalischen Nachwuchses: ein ermunterndes Kopfnicken zu Beginn des Konzertes gab dem Debutanten Ruhe, Sicherheit, Siegesgewißheit. So war Hans Altmann der berufene Mann für die Leitung einer Opernensemble- und Liedklasse an der Münchner Hochschule für Musik. Nicht minder geschätzt wurde er als der führende Pianist

Hans Altmann Foto: Felicitas



des Rundfunks, an dessen Musikprogramm er seit anderthalb Jahrzehnten maßgebend beteiligt war. Trotz dieser vielseitigen Tätigkeit fand Hans Altmann noch Muße für seine stille Liebe, die Komposition, die vor allem „seinem“ Instrument, dem Klavier, und der Kammermusik mit Klavier galt.

Wilhelm Zentner

ZUR ZEITCHRONIK

Zehn Jahre

Musikalische Jugend Deutschlands

In München, wo die „Musikalische Jugend Deutschlands“ seit 1953 ihren Sitz hat, feierte sie mit einer recht beziehungsvoll angelegten und ausgerichteten Festwoche ihr zehnjähriges Bestehen. In einer selbständigen Organisation, die heute in Deutschland 7000 aktive Mitglieder in 30 Gruppen umfaßt, hat sich die Jugend der Gegenwart einen eigenen Weg zur Kunst gebahnt, der mit großem Ernst und Aufmerksamkeit gegangen wird. Beachtenswert ist dabei, daß der junge Mensch die aktive Auseinandersetzung mit der neuen Musik in allen ihren so heftig diskutierten problematischen Erscheinungen bis in die jüngsten Entwicklungen zur elektronischen Musik sucht. Die Vielseitigkeit dieses ersten Kunstwollens trat in dieser Woche recht deutlich in Erscheinung. Man hörte sich alte und neue Motetten, Madrigale und Chorlieder von Lassus, Monteverdi, Büchtger und Genzmer, die von den Kaufbeurer Martinsfinken, einem der besten süddeutschen Jugendchöre, unter der Leitung von Ludwig

Hahn gesungen wurden, mit der gleichen Aufgeschlossenheit an, wie man sich Werke der jüngsten Avantgardisten wie Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel und Henri Pousseur als „instrumentales Theater“ demonstrieren ließ, in dem das optische Element der Wiedergabe eine mitbestimmende Rolle für den Ausdruck der Musik erhält, also der Interpret zum Darsteller wird. Bereits im Winter hatte eine Reihe von Konzerten mit neuer Musik begonnen, in denen das Problem der elektronischen Musik sehr intensiv zur Darstellung kommt. Und es ist bezeichnend für diese Jugend, daß diese Veranstaltungen von ihr am stärksten besucht werden. Sie stellt sich an die Brennpunkte der Musikentwicklung und will sich nicht mehr in die idyllische Stille der Blockflötenmusik zurückziehen. Aber die musikalische Jugend will nicht allein das Laienmusizieren pflegen und fördern in eigenen Orchestern und Spielgruppen, sie kümmert sich auch um den künstlerischen Nachwuchs. Hier stellten sich vielversprechende Begabungen in einem eigenen Konzert vor, von denen besonders zu nennen wären der Bratschist Herbert Blendinger, der Oboer Leonhard Seifert und der Cellist Günter Lösch. In der Jahresversammlung wurde wieder der Komponist Fritz Büchtger zum ersten Vorsitzenden gewählt. Da Büchtger auch Leiter des Studios für neue Musik in München ist, ergeben sich für die musikalische Jugend reiche Berührungspunkte zur Zusammenarbeit in gemeinsamen Veranstaltungen.

Joachim Herrmann



Hermann Erpf

Symposion für alte Musik

Das Symposion des Jahres 1961 wird die französische Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts zum Gegenstand haben und in der Zeit vom 11. bis 22. Mai 1961 unter Mitwirkung französischer Fachkreise und gleich dem Symposion von 1960 unter der künstlerischen Leitung von Professor Josef Mertin von der Wiener Akademie für Musik durchgeführt werden. Wie im Jahre 1960 werden in der Aufführungspraxis alter Musik geschulte Musiker in genügender Zahl zur Verfügung stehen, um die Bildung mehrerer teilweise getrennt arbeitender Ensembles zu ermöglichen, mit denen Werke aus der Zeit der Notre-Dame-Musik bis zum Tode des Machaut in verschiedenen Besetzungen musiziert werden können. Es sollen stilkundliche und musikhistorische Referate internationaler und insbesondere französischer Vortragender gehalten werden. Gastkonzerte von Ensembles aus Frankreich und voraussichtlich auch aus anderen Ländern werden die Unterschiede der in den verschiedenen Gebieten erarbeiteten Aufführungspraxis deutlich machen. Die Aufführungen und Übungen werden in der frühgotischen Minoritenkirche der alten Stadt Krems an der

Donau sowie in mehreren umliegenden kleineren historischen sakralen und weltlichen Räumen stattfinden.

PORTRÄTS

Hermann Erpf 70 Jahre

In Pforzheim, der Stadt Reuchlins und Leonhard Klebers wurde Hermann Erpf am 23. April 1891 geboren. Er wirkte nach vier Kriegsjahren in seiner Heimatstadt als Lehrer für Klavier, Musiktheorie und -Geschichte am Konservatorium Theodor Röhmeyers, bis er in Freiburg Wilibald Gurlitts rechte Hand wurde. Damals folgten seinem Erstling („Der Begriff der musikalischen Form“, Stuttgart 1914) „Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik“, das Thema, das ihn aus selbstschöpferischer pädagogischer Einstellung nie mehr losließ. Seit 1925 stellvertretender Direktor an der von Schulz-Dornburg neugegründeten Akademie für Bewegung, Sprache und Musik in Münster, seit 1927 Direktor der Musikabteilung der Folkwangschule Essen, gab er seine „Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik“, „Harmonielehre in der Schule“ sowie in der „Hohen Schule der Musik“ seine „Lehre von den Instrumenten und der Instrumentation“ heraus. Seit den frühen Donaueschinger Musiktagen mit seinen eingepprägten „Satzfolgen“, Chören und Kammermusik hervorgetreten, blieb er doch einer der Stillen im Lande, stets nur nimmermüdem Wirken als Pädagoge und Musikschriftsteller hingegeben. Auch die Staatliche Hochschule für Musik Stuttgart verdankt ihm in den Jahren seiner Leitung in schwersten Zeiten (1942–1945, 1952–1956) außerordentlich viel. Auch für den Wiederaufbau des durch Bomben zerstörten Instituts war er rastlos bemüht, so daß ein nach modernsten Gesichtspunkten eingerichteter Gebäudekomplex für die Jahrhundertfeier 1957 zur Verfügung stand. Sein diplomatisches Zusammenwirken mit den „Freunden der Staatlichen Hochschule“ zeitigte auch die „Musikhochschultage in Heilbronn“ 1955. Ebenso wären die „Tübinger Musiktage“ ohne seine aktive Förderung undenkbar gewesen. Zwischen seiner „Cäcilienkantate“, seiner einstimmigen A-cappella-Messe, „Sternenreigen“, „Klage um Ilios Fall“ und anderen Chorwerken, drei Streichquartetten, Orchesterwerken und Spielmusiken, erschienen noch seine wegweisenden Werke „Vom Wesen der Neuen Musik“, „Neue Wege der Musikerziehung“, „Gegenwartskunde der Musik“, „Tagesfragen des Musiklebens“ und „Lehrbuch der Instrumentation“.

und Instrumentenkunde.“ Ungezählten hat er oft dunkle Wege belichtet, Umwege erspart, deutliche Ziele gewiesen. Sie denken alle gewiß dankbar des Siebzigjährigen in seinem stillen Stuttgarter Heim.

Friedrich Baser

Guillermo Uribe-Holguin 80 Jahre

Guillermo Uribe-Holguin, der bedeutendste Komponist Kolumbiens, dessen Schaffen auch in Europa bekannt ist, feiert am 17. März 1961 seinen 80. Geburtstag. Schon als Elfjähriger wurde er Schüler der Musikakademie in seiner Vaterstadt Bogota. 1903 ging er, der inzwischen das Baccalaureat an der Ingenieurschule erworben hatte, nach New York. Dort trat er als Geiger in ein kleines Orchester ein und verdiente sich seinen Lebensunterhalt durch Transkriptionen aller Art. In seiner Selbstbiographie „Das Leben eines kolumbianischen Musikers“ (Bogota 1941) berichtet er, daß er sogar „die Sünde beging, die ‚Tannhäuser-Ouvertüre‘ für Banjo zu bearbeiten!“. 1907 wandte er sich nach Paris, wo er an der Schola Cantorum bei Vincent d'Indy studierte, dann nahm er noch Unterricht bei den Violinisten César Thomson und Emile Chaumont in Brüssel. 1910 kehrte er in die Heimat zurück, heiratete die ausgezeichnete Pianistin Lucia Guitierrez und übernahm die Direktion des reorganisierten Staatskonservatoriums. Nach 25jähriger Tätigkeit legte er diese nieder, um sich nur noch der Komposition und — wie er seinem Lehrer d'Indy bei einer Europareise erzählte — dem Kaffeeanbau zu widmen. Das Schaffen Uribe-Holguins umfaßt alle Gebiete der Musik von der Oper bis zur Kammermusik und von der Messe bis zum Klavierstück. Besonders bekannt geworden ist sein bedeutendes Orchesterwerk „Eingeborenen-Zeremonie“, in deren vier Sätzen kolumbianische Volks- und Tanzweisen aufklingen. Größter Beliebtheit erfreuen sich auch seine originellen Klavierstücke (Trozos), von denen er 300 geschrieben hat. Sein Werk fußt auf den modernen Franzosen und zeigt in der Thematik durchaus eigenes Gepräge, das seine Herkunft besonders in den „Trozos“, die Stilisierungen kolumbianischer Melorhythmen in brillantem Klaviersatz sind, nicht verleugnen kann.

Erich H. Mueller von Asow

Eberhard Wenzel 65 Jahre

Am 22. April wird Eberhard Wenzel 65 Jahre alt. Er wirkt jetzt ein Jahrzehnt in der Händelstadt Halle als Direktor der Evangelischen Kirchenmusikschule der Kirchenprovinz Sachsen, als



Eberhard Wenzel

Foto: Gross

Kirchenmusikdirektor an St. Ulrich, Dirigent, Komponist und Pädagoge von hohem Rang. Seit dem Buxtehude-Fest 1957 steht er mit Hugo Distler, Johann Nepomuk David und Ernst Pepping in der Reihe der Träger des Buxtehude-Preises der Hansestadt Lübeck. Diese äußere Anerkennung eines von den Begriffen „Pflicht“, „Aufgabe“, „Amt“ getragenen und künstlerisch erfüllten Lebens findet täglich aufs neue ihre tiefe innere Berechtigung.

In Pollnow als Pfarrerssohn geboren, kam Wenzel über das Sternsche Konservatorium und die Berliner Universität nach dem ersten Weltkrieg an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik, wo er bei Fritz Heitmann ein Enkelschüler Karl Straubes wurde. Für einige Jahre stand Wenzel in Berlin im Schul- und Kirchenmusikdienst. Bereits damals begann seine kompositorische Tätigkeit. Die Marienkirche Neubrandenburgs brachte schon große Möglichkeiten künstlerischer Entwicklung, die Wenzel von 1930 bis 1951 vielfältig in Görlitz vertiefen konnte. Hier wirkte er als Kantor und Organist an St. Peter, als Leiter des Lehrer-Gesangvereins, der Singakademie, des Bach- und Peterskirchenchores wie als Chordiri-

gent der früheren Schlesischen Musikfeste. Die auf Anregung von Oskar Söhngen 1947 gegründete Görlitzer Kirchenmusikschule war sein Werk.

Wer bei einem Bach- oder Schütz-Fest, Kirchentag oder einem der in Berlin Ost und West vereinigenden Kantoreitreffen, nicht zuletzt bei den Händel-Festspielen, Eberhard Wenzel mit dem Chor seiner Kirchenmusikschule gehört hat, wird den Klang dieser jugendlichen Stimmen, die Haltung des Leiters wie seiner Sänger, die Wortbehandlung wie die bewundernswerte Intonationssicherheit als etwas Seltenes und organisch Gewachsenes empfinden. Bachs Großwerke, die alten Meister, voran der Hallenser Scheidt und Schütz, sind ebenso fester Besitz wie moderne Kirchenmusik von David, Distler, dem Amtsvorgänger Kurt Fiebig, Hessenberg, Micheelsen, Pepping und Eberhard Wenzel selbst. In der Heimatkirche St. Ulrich singt der Chor im Gottesdienst, bei Vespern, Kantaten und Oratorien. Daneben bilden Konzertreisen weitere Höhepunkte der Jahresarbeit. Bemerkenswert erscheint, daß die Kirchenmusikschule Halle die älteste Institution ihrer Art ist.

In einer jahrzehntelangen Entwicklung ist Wenzel unmerklich, aber stetig in den Kreis jener Komponisten getreten, die die Aufteilung der Musik in „geistlich“ und „weltlich“ überwinden helfen. Erinnert sei wenigstens an sein szenisches Oratorium „Ars moriendi“ aus der Görlitzer Zeit, an bedeutsame Kantaten und Oratorien, z. B. „Das Gleichnis“ und die „Berge des Heils“, an so wertvolle „Gebrauchsmusiken“ wie die weit verbreitete Markus-Passion, eine Weihnachtsgeschichte, Motetten, Orgel-, Chor-, Klavier-, Kammer- und Orchesterwerke. *Hans Böhm*

Erhard Mauersberger neuer Thomaskantor

Mit der Berufung von Prof. Erhard Mauersberger, Eisenach, zum Kantor an St. Thomae wurde ein kurzer Interimszustand beendet, den der Thomasorganist Hannes Kästner, behutsam eingreifend, so verantwortungsvoll überbrücken half. Erstmalig ist in der 750jährigen Geschichte der berühmten mitteldeutschen Kantorate der Fall eingetreten, daß zwei Brüder Inhaber dieser höchsten Ämter der evangelischen Kirchenmusik sind. Zum Kreuzkantor Rudolf Mauersberger kommt nunmehr der Thomaskantor Erhard Mauersberger. Auch dadurch wird die Brüderlichkeit der beiden Chöre noch sinnfälliger.

Der neue Thomaskantor wurde am 29. Dezember 1903 wie sein älterer Bruder in dem Erzgebirgs-

dorf Mauersberg als Kantorenssohn geboren. Er war Thomaner unter Gustav Schreck und Karl Straube, bei dem er später Orgel studierte. Die Fügung wollte es, daß Erhard Mauersberger zweimal Nachfolger seines Bruders wurde: 1925 in Aachen als Organist der Christus- und Annakirche wie am Konzerthaus und 1930 in Eisenach. Dazwischen lag noch eine kurze Tätigkeit als Organist, Chorleiter und Hochschullehrer in Mainz.

Für 30 Jahre brachte Eisenach die künstlerische Lebensaufgabe mit dem Kantoren- und Organistenamt an Bachs Taufkirche St. Georg, mit Bach- und Georgenkirchenchor, der Gründung und Leitung der Thüringer Kirchenmusikschule. Die Herausgabe von Thüringer Singheften, jährliche Kirchenchortreffen und Landeskirchenmusiktage, Singwochen, liturgische Arbeit und Mit herausgabe des Kirchengesangbuches trugen dazu bei, Thüringens Charakter als den eines Landes der Kirchenmusik zu wahren und zu mehren. Bachs Großwerke, die Motetten und eine Reihe der Kantaten zählten zum festen Besitz. Alte wie moderne Meister, Schütz wie Distler, Büchtger, Micheelsen, Fortner und Pepping wurden zielstrebig gepflegt. Konzerte bei Kirchentagen, bei Berliner Kantoreitreffen, Bach- und Regere Festen, Tourneen nach der Bundesrepublik, bei ökumenischen Anlässen und weltlichen Veranstaltungen bestätigten dank Mauersbergers Einsatz Eisenachs Ruf als Zentrum der Chor- und Kirchenmusik. In Leipzig übernimmt nun Erhard Mauersberger den in seiner Struktur unveränderten Thomanerchor. Seine große Erfahrung als Chorleiter kommt künftig auch dem Gewandhauschor zugute. *Hans Böhm*

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Adorno vor Studenten

Im Rahmen der Veranstaltungen der Frankfurter Staatlichen Hochschule für Musik sprach Theodor W. Adorno über den „Klang in der Neuen Musik“. In scharfsinniger Weise schritt er die Etappen der Wandlung des Klanges und der Instrumentation ab, von der ad libitum-Praxis der Barockzeit über die präzisere Klassik zu Berlioz, dem ersten überragenden Instrumentator, der schon die schockierenden Überraschungseffekte kannte, diskontinuierlich, abrupt. Er bewirkte neben anderen die Auflockerung der Klangmassierung bei Richard Strauss, der in „Ariadne“ eine aussichtsvolle Reduzierung auf das Kammerorchester vollzog. Diese Besetzungsform ist in der Moderne

„ausinstrumentiert“. Die avancierte Partitur bringt, was gehört wird, wie der „Wozzeck“, während das dichte Stimmengewühl im „Heldenleben“ die Innenstimmen oft nicht alle wahrnehmen läßt. Bei Mahler regen sich schon zentrifugale Kräfte, die den traditionellen „Klangkörper“ zerstören, fragmentarisch sich äußern im zerfallenden Klang. Die Moderne strebt weg vom Oberflächenzusammenhang zur „nackten Darstellung musikalischer Vorgänge“, wodurch der Orchesterklang „sachlich“ wird. Dem Schönberg-Orchester kann man nicht mehr „lauschen“, man bedarf des „denkenden Ohres“. Bei Hindemith sind die Themen auf die Instrumente zugeschnitten. Im Opus 16 Schönbergs schließlich ist alles Traditionelle geschwunden. Der Klang zerlegt sich „ohne Balance“, ist in heterogene Bestandteile zerfallen. „Klänge wollen nicht mehr abgetönt werden“, wie Schönberg sagte. Mit einem Blick auf Alban Bergs orchestrale Leuchtkraft und Transparenz und auf Weberns, völlig durchorganisierte Tonmaterie schlossen Adornos feinsinnige Betrachtungen.

Gottfried Schweizer

WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Die Ergänzung

der Beethoven-Gesamtausgabe

Ludwig van Beethoven war wohl der erste große Komponist, der die Genugtuung hatte, noch zu seinen Lebzeiten seine Hauptwerke mit wenig Ausnahmen gedruckt und damit vor Vernichtung gesichert zu wissen. Die in den Jahren 1862–1865 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig vorgelegte Gesamtausgabe hatte daher vor allem den Sinn, das bisher Erschienene zu sammeln und zu revidieren; der Herausgabe des Ungedruckten kam bei weitem nicht jene Bedeutung zu wie im Falle der Gesamtausgaben der Werke Bachs, Händels, Mozarts und der erst in ihren Anfängen stehenden Haydn-Gesamtausgabe. Zudem wurden Beethovens ungedruckte Werke durch die unglückliche Versteigerung seines Nachlasses zunächst in alle Winde verstreut und mußten mühsam wieder gesammelt werden. Bereits 1888 konnte man einen sehr starken Ergänzungsband als Serie 25 herausbringen, der neben vielen kleineren Werken manch bedeutendes Opus aus dem Nachlaß erstmals im Druck vorlegen konnte, so die beiden schönen Kaiserkantaten, die Musik zu einem Ritterballett, die Arie „Primo amore“, die Musik zu Duncers Drama „Leonore Prohaska“ und einige Militärmärsche.

Seither sind über 70 Jahre verstrichen. Viel damals noch Verschollenes tauchte wieder auf, und die Zahl der Beethoven-Erstdrucke außerhalb der Gesamtausgabe mehrte sich ständig. Der Unterzeichnete hat allein in den letzten Jahrzehnten weit über 30 Beethoven-Erstdrucke herausgebracht, darunter das prachtvolle, echt Beethovensche Duett „Nei giorni tuoi felici“ für Sopran, Tenor und Orchester, die Szene und Arie „No, non turbarti“ für Sopran und Streichorchester, die Opernszene „Vestas Feuer“, 12 Orchestermenuette von 1799 und vieles andere mehr. Mein 1957 erschienenes Buch „Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe erschienenen Werke Ludwig van Beethovens“ nennt 335 echte und 66 apokryphe Kompositionen und führte zum Auftrage seitens der Firma Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, alle diese Werke, soweit sie heute greifbar sind, in Supplementheften zur Gesamtausgabe kritisch revidiert herauszugeben. Der Verlust vieler Handschriften durch Evakuierung im Kriege 1939/45 erschwerte die Arbeit nicht unwesentlich; doch hat zum Glück das Beethoven-Archiv in Bonn von den allermeisten Autographen Photokopien. Der erste, 1959 erschienene Band der neuen Serie bringt eine Gesamtausgabe der 1793–1802 als Studien in der italienischen Gesängskomposition entstandenen Duette, Terzette und Quartette ohne Begleitung. Band 2 (Gesänge mit Orchester) und 3 (Werke für Soloinstrumente mit Orchester) erschienen 1960. Die nicht sehr große Anzahl von Orchestergesangswerken Beethovens wird hier durch zwei Frühfassungen der Marzellinen-Arie aus „Fidelio“ vermehrt, Arien, die Beethoven gleich der ersten Leonoren-Ouvertüre schon vor der Uraufführung der Oper zurückzog und die nicht nur entwicklungsgeschichtlich hochinteressant sind, sondern auch musikalisch ihren eigenen Stempel tragen. Pianisten werden sich freuen, in Band 3 erstmals das kleine Rondo für Klavier mit Orchester in seiner Originalfassung zu finden, welches bisher nur in einer virtuos aufgeblähten Bearbeitung Czernys bekannt war. Ein Violinkonzertsatz aus den Bonner Jahren, die kleine „Romance cantabile“ für Klavier, Flöte und Fagott mit kleinem Orchester und ein Fragment aus der ersten Fassung des B-Dur-Klavierkonzertes ergänzen den Band.

Bereits druckfertig und in der Stecherei in Arbeit sind Band 4 (Orchesterwerke) und 5 (Lieder mit Klavierbegleitung, Kanons). Zu den von mir bereits früher herausgegebenen 12 Menuetten von 1799 kommen ein hübscher Entre-act zu einem

unbekannten Schauspiele (wahrscheinlich Kuffners „Tarpeja“), der erste vollendete Schluß zum ersten Satz der achten Sinfonie, drei Zapfenstrieche mit Trios für Harmoniemusik und als Erstdruck die Urfassung der „Schlacht bei Vittoria“ für Mälzels sogenanntes Panharmonikon, einen Musikapparat, der alle Register der Blas- und Schlaginstrumente aufwies. Unter den rund 60 Klavierliedern und Singkanons werden zwei Vertonungen von Texten von J. J. Rousseau und die beiden Fassungen des schönen, 1819 entstandenen Hochzeitsliedes „Auf, Freunde, singt dem Gott der Ehen“ besonderem Interesse begegnen.

Es werden folgen: Kammermusikwerke für Streichinstrumente, Kammermusik für Bläser und Werke für mechanische Musikinstrumente, Klavierwerke, Kammermusik mit Klavier, und die Abteilung „Bühnenwerke“ wird die Fassungen des „Fidelio“ von 1805 und 1806 voll in Partitur erschließen. Abschließend werden die rund 40 bisher noch fehlenden Volksliederbearbeitungen und alles, was während der Redaktion der vorherigen Bände noch neu auftauchen sollte, nachgetragen werden, so daß nach Abschluß der auf wenigstens 12 Bände berechneten ganzen Serie Beethovens Werke so vollständig vorliegen werden, als es überhaupt möglich ist.

Willy Hess

HISTORISCHE STREIFLICHTER

Konzertvorschau anno dazumal

Wir sind es längst gewohnt, auch im Textteil einer Tageszeitung Hinweise auf kulturelle Veranstaltungen aller Art zu finden, für deren Besuch mithin nicht nur durch Inserate geworben wird. Daß man es damit in früherer Zeit nicht anders gehalten hat, ist ebenfalls bekannt. Da stießen wir beispielsweise beim Durchblättern alter Familienpapiere auf ein schon vergilbtes Exemplar des dazumal weitverbreiteten „Wormsischen Wochenblattes“, datiert „Samstags den 20ten Jänner 1781“, und fanden zwischen öffentlichen Bekanntmachungen — „Fleisch-*Tax*“ und „Becker Ordnung“ — oder Versteigerungsanzeigen folgende, zweifellos ernstgemeinte Notiz:

„Den Mittwoch, als den 24ten Jänner, Abends 5 Uhr wird das 11te Concert in dem Wildenmann aufgeführt werden. Es werden sich, wenn anders der Rheinstrom nicht hinderlich ist,“ — offenbar mußten die Besucher mit der Fähre übergesetzt werden — „drey Virtuosen hören lassen, einer auf der Cither, der andere auf der Maultrommel und der dritte auf der Strohfidel. Man erwartet einen

zahlreichen Zuspruch, insonderheit da diese Instrumentalisten bey jetzigen aufgeklärten Zeiten (!) sehr rar sind. Das Entree ist 30 kr. Die Frauenzimmer sind frey.“

Also ein volkstümliches Konzert! Hoffentlich hat die holde Weiblichkeit der ehemals freien Reichstadt vom großzügigen Angebot kostenlosen Zutritts auch regen Gebrauch gemacht. Seither sind 180 Jahre vergangen, und vieles hat sich, auch auf dem „Konzertsektor“, gründlich geändert. Heutzutage sind die Künstler keineswegs „rar“, am allerwenigsten im Bereich der leichten Muse. Ja, die gute alte Zeit!

Jürgen Völckers

UNSERE GLOSSE

Mit Pauken und Tarifen

In München haben sich die Schlagzeuger der drei großen Orchester (von Philharmonie, Rundfunk und Oper) zu einer Organisation zusammengeschlossen. Noch 'ne Organisation . . . Nein, diese hat es in sich. Sie fordert nämlich eine Honorar-Zulage von 50% für Aushilfeleistungen. Seit 1948 seien die Sätze nicht mehr erhöht worden. Wenn nicht geschähe wie gefordert, spielten sie eben nicht. Listig, wie die Ritter vom Triangel und der Pauke nun einmal sind, brachten sie ihre Forderung just an dem Tage vor, an dem Orffs, schlagzeugreiche „Trionfi“ auf dem Programm standen. Der Intendant war sehr geplatzt. Aushilfe holen? Ging ja nicht — wegen Zusammenschluß. Ätsch! So ließ er das Werk kurzerhand absetzen. Wer Orff hören wollte, hatte das Nachsehen. Das geht ja nun wohl zu weit. Ich gönne den Schlagzeugern für ihr bei Orff sehr kompliziertes Bum-Bum ein gutes Entgelt. Aber so, wie die Dinge liegen, ist das böse Wort „Erpressung“ aus dem Munde des Staatsintendanten Professor Rudolf Hartmann ein wahres Wort. Wir haben erlebt, daß Orchestermusiker eine Dirigentenwahl torpedieren, daß die „Deutsche Orchester-vereinigung“ Rundfunkübertragungen von Festspielaufführungen erschwert. Wer macht denn nun hier Kultur? Oder wer macht nur — Macht?

C. H. B.

VOM MUSIKALIENMARKT

Zur Neuen Mozart-Gesamtausgabe

Wie aus der kürzlich gedruckten bisherigen Subskribentenliste der Neuen Mozart-Gesamtausgabe hervorgeht, hat diese große, von der Internationalen Stiftung Mozarteum zu Salzburg betreute Unternehmung bereits die stolze Bandziffer 22

erreicht. Ende des vorigen Jahres ist im Bärenreiter-Verlag ein von Wolfgang Rehm edierter Band erschienen, der die beiden späten *Klavierkonzerte* in D-Dur (KV 537) und B-Dur (KV 595) enthält (Serie V, Werkgruppe 15, Band 8). Lag für das sogenannte Krönungskonzert das in der Heineman Foundation zu New York aufbewahrte Autograph vor, so zählt Mozarts eigenhändige Niederschrift von KV 595 zu den seit 1945 als verschollen geltenden Beständen der Berliner Staatsbibliothek. Als überaus glückliche Schicksalsfügung muß man es heute betrachten, daß stattdessen auf eine Fotokopie des Werkes zurückgegriffen werden konnte, die sich der Pianist Rudolf Serkin schon vor dem Kriege hatte anfertigen lassen. So wurde denn doch die Publikation dieses Bandes ermöglicht, dem Rehm seine ganze wissenschaftliche Erfahrung in Sachen Mozart hat angeeignet lassen (der hierzu gehörende „Kritische Bericht“ soll demnächst folgen). Zwei fragliche Stellen im ersten bzw. zweiten Satz von KV 595, auf die schon Paul Badura-Skoda (Neue Zeitschrift für Musik, 119. Jg., 1958, S. 636/637) aufmerksam gemacht hatte, konnten nunmehr endgültig geklärt und textlich festgelegt werden; im übrigen waren hier die originalen Vorlagen fast überall so eindeutig, daß für den Herausgeber größere Schwierigkeiten nicht entstanden. Wertvolle Beigaben zu diesem mit einigen Faksimile-Reproduktionen geschmückten Band bilden die Anhänge: der Abdruck des Rondos in A-Dur KV 386, von dessen Autograph heute leider nur noch ein Teil vorhanden ist, sowie verschiedener wichtiger Fragmente zu Klavierkonzerten.

Werner Bollert

Zur Lechner-Gesamtausgabe

Leonhard Lechner, der schon zu seinen Lebzeiten als „gewaltiger Componist und Musicus“ bezeichnet wurde, nimmt in der Generation der Eccard, Gesius, Calvisius, Gumpelzhaimer, Vulpus eine besondere Stellung ein: Wie seine Chorlieder und nicht zuletzt die „Sprüche von Leben und Tod“ beweisen, ist er einer der Vollender motettischer Liedkomposition, Erfüllung des chorischen Kunstliedes verschiedenster Provenienz. Und wie seine „Motectae sacrae“, Magnificat-Kompositionen, Messen und ähnliche Werke zeigen, war er zugleich einer der eigenwüchsigsten und selbständigsten Repräsentanten motettischer Kompositionskunst in der Lasso-Nachfolge. Es ist daher eigentlich verwunderlich, daß Lechner sowohl in der konzertanten wie in der liturgisch orientierten

Kirchenmusik-Praxis der Gegenwart bei weitem nicht die Beachtung findet, die sein Werk verlangt.

Eine wichtige Hilfe für die wünschenswerte Wiederbelebung der Lechnerschen Musik bedeutet die im Auftrag der „Neuen Schütz-Gesellschaft“ von Konrad Ameln herausgegebene *Lechner-Gesamtausgabe* (Bärenreiter-Verlag, Kassel). Sie ist geschickterweise so angelegt, daß sie zugleich als praktische Ausgabe benutzt werden kann. In dieser GA erschienen als Band 4 die Magnificat-Kompositionen „*Sanctissimae Virginis Mariae Canticum*“ 1578, mit Unterstützung des Landes Baden-Württemberg herausgegeben von Walther Lipphardt, und als Band 12 die „*Historia der Passion und Leidens Jesu Christi*“ 1593, herausgegeben von Konrad Ameln.

Die sogenannte Johannes-Passion, von Friedrich Blume als „absoluter Höhepunkt“ der Motetten-Passion bezeichnet, ist eines der schon bekannteren Werke Lechners, da sie seit 1926 in der Ausgabe von Ameln dem praktischen Gebrauch zugänglich war und 1939 in einer zweiten Ausgabe im „Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik“ (Band I 4) vorgelegt wurde. Band 12 der GA knüpft im wesentlichen an die Handbuch-Ausgabe an und ist eine erneute Bestätigung, daß Blumes Urteil zu vollstem Recht besteht. Eine besondere Gabe für die gottesdienstliche Praxis ist Band 4: In diesen Magnificat-Kompositionen legt Lechner die klassischen Psalmenmelodien der Cantica zugrunde, geht aber damit in einer geradezu bewundernswerten Freizügigkeit um, die von der engsten Bindung bis zum erinnernden Anklang reicht. Wie dabei dann Musik und Sprache korrespondieren und obendrein formale Dichte gestaltet wird, das ist schon einzigartig. Die Bindung an den choralischen Cantus firmus, die vorbildliche Übereinkunft zwischen Gehalt und Gestalt sowie die geradezu liturgische Prägnanz der Form, machen diese Kompositionen in besonderer Weise geeignet für das Musizieren des Vesper-Canticums, so daß Band 4 gleichsam ein liturgisches Chorbuch für die Vesper ist. Die editionstechnischen Anforderungen, die man an eine Gesamtausgabe stellen muß, sind — wie in den vorausgehenden Bänden — aufs beste erfüllt.

Otto Brodde

Veracini: Zwölf Violinsonaten

Ein sehr verdienstliches Unternehmen bereitet die Edition Peters, Leipzig, vor, nämlich eine Gesamtausgabe der Sonaten von Francesco Maria Vera-

cini, herausgegeben von Walter Kolneder. Nach den zwölf Sonaten für Blockflöte liegen nunmehr die zwölf Sonaten op. 1 für Violine und bezifferten Baß vor. Es sollen noch folgen die Sonate accademice op. 2, gleichfalls für Violine und bezifferten Baß. Der Florentiner Francesco Maria Veracini gehört zweifellos zu den bedeutendsten Persönlichkeiten des musikalischen Hochbarocks. Die geistige Spannweite dieses Musikers, der in Venedig, London, Düsseldorf, Dresden und Prag wirkte, ist in der Tat außergewöhnlich. Sein Opus 1 aus dem Jahre 1721 bietet dafür vollgültigen Beweis. Die neue praktische Ausgabe, die natürlich auf den Urtext zurückgeht, stellt in der Tat eine Erschließung des Meisters für unsere Zeit dar. Man staunt nicht nur über die Fülle der musikalischen Gedanken, die der Geiger Veracini in echt barocker Art vorträgt, sondern man ist ebenso überrascht von der Intimität der thematischen Erfindung wie von der kunstvollen Führung des Liniengeflechts. Das ist echte geigerische Musik, die in den Konzertsaal und in das Haus gehört. Nicht immer leicht sind die Sonaten zu spielen, denn es wird eine erhebliche Doppelgrifftechnik vorausgesetzt. Aber die musikalische Substanz erstarbt niemals in technischer Bravour, sondern spiegelt in ihrer ganzen Fülle die Weiträumigkeit eines barocken Musikempfindens, das Raum und Form zu geistiger Einheit bindet.

Günter Haußwald

Klavierwerke der Romantik

In einem Heft, das diesen Titel trägt (Verlag Hug & Co., Zürich), tauchen neben den vertrauten Namen der Romantiker solche auf, die man, wenigstens zum Teil, längst als endgültig in der Versenkung verschwunden gewähnt hatte, also etwa Theodor Kirchner, Stephen Heller, J. P. F. Hartmann, Adolf Jensen, Joachim Raff. Nun ist es gewiß gut und nützlich, sich gelegentlich auch der Kleinmeister einer Epoche zu erinnern. Aber so recht froh wird man bei diesen Stücken nicht. Sie sind ein bißchen zu sehr Romantik „aus zweiter Hand“. Die Vorliebe dafür scheint dem Herausgeber Kurt Herrmann aber auch bei der Auswahl der Stücke von romantischen Meistern der „ersten Reihe“ geleitet zu haben; denn was sich da an Kleinigkeiten von Tschaiakowsky, Grieg, Smetana findet, gehört auch nicht gerade zum Besten, was sie geschaffen haben. Einen Vorteil allerdings hat die sauber aufgemachte Sammlung: die 19 Stücke sind durchweg leicht spielbar.

Willi Wöhler

DAS NEUE BUCH

Zur Geschichte des Balletts

Horst Koegler gibt seinem neuen Buch „Ballett international“ (Rembrandt-Verlag, Berlin 1960, DM 39.—) den Untertitel „Versuch einer Bestandsaufnahme“. Er möchte also das darstellen, was im vielfältigen Erscheinungsbild des Balletts unmittelbare Gegenwart ist. Er gibt aber weit mehr, nämlich einen großartigen Aufriß der Ballettgeschichte überhaupt, so daß erst von hier aus das vielfach zersplitterte Reich des Balletts verständlich ist. Was er zur Kulturgeschichte zu sagen hat, dürfte als glänzende Dokumentation der Ballettkunst anzusprechen sein. Aus dem Geiste der Tradition entwickelt er bestimmende Grundlinien, die zu einer Auseinandersetzung mit dem modernen Menschen auf der Tanzbühne führen. Dabei werden aber auch Randgebiete, die gleichfalls vom Balletthaften durchsetzt sind, berücksichtigt, denn es fallen fesselnde Streiflichter auf Musical und Fernsehfilm. Das folkloristische Element erfährt eine gesonderte Darstellung, die sich durch große Anschaulichkeit auszeichnet. Mit einem exponierten Blick auf das moderne internationale Ballett klingt die Darstellung, aus der ein ganz vorzüglicher Bildteil beigegeben ist. Die Aufnahmen zeigen nicht nur charakteristische tänzerische Einzelszenen, sondern berücksichtigen auch in voller Breite das balletthafte Milieu der Bühne, so daß diese Bilder einen Studiencharakter von hohem Wert besitzen. Das mimisch-gestische Element, die blitzartig eingefangene Bewegung des Tanzes, tritt mit einer solchen Plastik zutage, daß man von einer zwingenden Bildgeschichte des Balletts sprechen muß.

Günter Haußwald

Oper im Bild

Soeben erschien ein anspruchsvoller, von Wilhelm Reinking gestalteter Band „Oper im Bild“ (Verlag Max Hesse, Berlin und Wunsiedel 1961, DM 26.80): ein Querschnitt durch das deutsche Opernschaffen seit 1945, wie er in dieser Anschaulichkeit bisher noch nicht existiert hat. Wohl sind hier Dirigenten, Intendanten, Regisseure, Ausstatter und nicht zuletzt die sängerischen Persönlichkeiten, die nach wie vor das musikalische Theater prägen, im Porträt zu finden; ins Zentrum des Buches sind jedoch die Bühnenbilder selbst gerückt, die von einer erstaunlichen Mannigfaltigkeit schöpferischer Begabung Zeugnis ablegen. Daß bei der Auswahl des Bildmaterials

die Opernhäuser der größeren Städte (Berlin, Hamburg, München und Stuttgart und in zweiter Linie dann Bremen, Düsseldorf-Duisburg, Essen, Frankfurt, Köln und Wuppertal) dominieren, liegt in der Natur der Sache; die so viel diskutierten Bayreuther Festspiel-Entwürfe kommen daneben aber keineswegs zu kurz. Der reichhaltige Bildteil, dem ein paar kürzere, höchst lesenswerte Essays u. a. von Günther Rennert (Über die Oper und ihr Publikum), Oscar Fritz Schuh (Gedanken über das musikalische Theater der Gegenwart) und Wilhelm Reinking (Gedanken über das Bühnenbild in Deutschland nach 1945) vorangestellt sind, gibt ein im ganzen glückliches Resümee und zugleich den eindeutigen Beweis, daß Deutschland auf dem wichtigen Gebiet des Bühnenbildnerischen Schaffens sich über Mangel an Talenten wahrlich nicht zu beklagen braucht.

Werner Bollert

Maurice Ravel

Der englische Musikwissenschaftler Rollo H. Myers widmet sich dem Leben und Werk von Maurice Ravel. Sein Buch „*Ravel — Life and Works*“ (Gerald Duckworth & Co. Ltd., London 1960) verspricht im Vorwort eine Darstellung, die zeigen soll, in welchem Ausmaß Ravels Musik als repräsentativ für den „ganzen Menschen“ Ravel angesehen werden kann. Diese Aufgabe ist gerade bei dem französischen Meister außerordentlich verlockend, da seine „Seltsamheiten“, seine „Zurückgezogenheit“ und sein „tragisches Ende“ — ganz zu schweigen von seiner so oft als recht esoterisch anmutenden Musik — zu allerlei Verdächtigungen Anlaß gegeben haben, deren Erhellung einer psychoanalytischen Untersuchung wert wäre. Diese aber unternimmt Myers nicht. Nur in der üblichen Weise werden Leben und Werk Schritt für Schritt durchgemessen, und was den „ganzen Mann“ angeht, er bleibt trotz starker Anlehnungen an bedeutende Ravel-Forscher so enigmatisch wie zuvor. Sicherlich solider gearbeitet als die versüßlichte Biographie von Madeleine Goss, aber auch nicht aufschlußreicher als all das viele, das von Biographen wie Norman Demuth oder Willy Tappolet zusammengetragen wurde, warten wir auch nach dieser Arbeit nach wie vor auf die wahre Erkenntnis einer der großen Persönlichkeiten unseres Musiklebens. Sein Werk ist hinreichend analysiert worden — jetzt gilt es, einmal wirklich den Menschen Ravel zu sehen.

Alphons Silbermann

Beethoven in philosophischer Deutung

Burnett James, der bekannte Schallplattenrezensent, legt eine psychologisch orientierte geistesgeschichtliche Darstellung Beethovens vor: „*Beethoven and Human Destiny*“ (Burnett James, London 1960), die den Vorzug flüssiger und gemeinverständlicher Formulierung besitzt. Darüber hinaus enthält das Buch allerdings nur wenig Neues für den Kenner neuzeitlicher Beethoven-Literatur. Zwar werden in einem Einleitungskapitel die Namen Freud und Adler vielversprechend zitiert, aber den wirklichen Lebensproblemen Beethovens rückt Burnett James nur zögernd zu Leibe. Der philosophische Hintergrund der Musik Beethovens mit seinem Fatalismus und seinem an Kant geschulten Ethos wird anziehend beschrieben, ohne daß es gelänge, den mystischen Kern der Beethovenschen Vorstellungswelt dem Leser näherzubringen. All das ist von Romain Rolland in seinem, den schöpferischen Epochen Beethovens gewidmeten Buch weit überzeugender gestaltet worden. Auch ist eine solche Morphologie Beethovens nicht gut möglich ohne eingehende Bewertung des Symbolgehalts der Beethovenschen Musik. Und hier ist uns der geschätzte Verfasser beinahe alles schuldig geblieben.

Hans Ferdinand Redlich

Leben und Werk Frank Martins

Als Sonderband der Österreichischen Musikzeitschrift erschien, zugleich als Geburtstagsgruß gedacht, eine Schrift über Frank Martin. Rudolf Klein widmete sich dem siebzigjährigen Genfer Komponisten, der in Holland lebt, mit der ersten Monographie, die es merkwürdigerweise über ihn gibt. Einer Darstellung des Menschen Martin folgt eine Würdigung seiner Musik, wobei zwischen grundsätzlichen Entwicklungslinien und einzelnen Werkbetrachtungen unterschieden ist. Auch wenn man stellenweise einen etwas schwärmerischen Ton des Autors entdecken muß, wenn man zu deutlich spürt, daß Martins Zwölftöne-Periode in den dreißiger Jahren Rudolf Klein zu ärgern scheint und er sich allzu betont auf das späte Werk konzentriert, so muß man doch sehr dankbar sein, daß diese Schrift auf den Markt gekommen ist, weil Martin sie verdient und der Musikfreund endlich Material über diesen großartigen Musiker findet.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Orffs Musiktheater

Unter dem Titel „*Carl Orff — ein Bericht in Wort und Bild*“ erschien in neuer Auflage ein Dokumentarwerk zum zeitgenössischen Musiktheater (Schott's Söhne, Mainz 1960, DM 9.60). Die klug fundierten literarischen Beiträge stammen von W. E. Schäfer, dem Intendanten der Stuttgarter Staatsoper, die sich zur Orff-Bühne entwickelt hat, ferner von Karl-Heinz Ruppel, der Orffs Stil umreißt, von Gustav R. Sellner, der zur szenischen Realisation Stellung nimmt, und von Werner Thomas, der Wege und Stufen im Orff-Schulwerk untersucht. Der Schwerpunkt des Bandes liegt aber auf einem umfangreichen Bildteil, der nicht nur Porträt-Studien und Handschriftenproben umfaßt, sondern vor allen Dingen in ungemein charakteristischen Aufnahmen das Bühnenwerk Orffs verdeutlicht. Gerade an solchen Einzelbildern läßt sich ablesen, wie sich Idee und Form unseres Musiktheaters gewandelt haben, zu dem Orff einen entscheidenden Beitrag geleistet hat. d.

Musikerhandschriften

Die Handschrift gilt als eines der individuellsten Zeugnisse eines Menschen. Das trifft auch für Notenmanuskripte zu, die nicht nur Aufschluß über die Persönlichkeit des Schreibers zu geben vermögen, sondern zugleich auch einen Einblick in den Kompositionsvorgang selbst gestatten. In dem Band „*Musikerhandschriften von Palestrina bis Beethoven*“ (Atlantis-Verlag Zürich 1960, DM 34.—) findet sich nun eine Fülle von Autographen, deren Studium dem Kenner wie dem Liebhaber eine reine Freude bereitet. Flüchtige, gleichsam als Improvisation hingeworfene Skizzen stehen da neben korrekten Abschriften und Reinschriften. Aufschlußreich besonders jene Blätter, die Korrekturen enthalten und damit erkennen lassen, wie der Schöpfungsvorgang oftmals überraschend in andere Bahnen gelenkt worden ist. Inhaltlich handelt es sich um Handschriftenproben, die mit Palestrina und Lasso einsetzen und dann zu den großen Barockmeistern europäischer Prägung führen. Zu nennen sind Schütz, Purcell, Telemann, Vivaldi, Rameau, Händel und Bach. Hier sind besonders charakteristische Blätter ausgewählt worden, zu denen man sonst kaum Zugang hat. Von den Söhnen Bachs sind Carl Philipp Emanuel und Johann Christian vertreten. Von Gluck wurde ein schönes Blatt aus „*Orphée et Euridice*“ aufgenommen. Über italienische Kleinmeister geht es bis zu Haydn und Mozart, der besonders zahlreich vertreten ist. Den Abschluß

bilden Handschriftenproben Beethovens. Aus der eruptiven Gestaltung dieser Blätter spricht zutiefst der Charakter des Komponisten. Walter Gerstenberg schickt dem wertvollen Band eine gut orientierende und klärende Einleitung voraus, die für das Studium der autographen Blätter eine echte Hilfe darstellt. Günter Hausfald

Hexenmeister auf der Geige

Daß Niccolò Paganini ein phänomenaler, in seiner Art wahrscheinlich einmaliger Geiger war und ein weniger guter Komponist, ist allgemein bekannt, auch daß der Genueser „Hexenmeister“ im Leben wie im Tod von zahllosen Legenden und Schauergeschichten umwittert war. An genauerer biographischer Kenntnis dürfte es aber weitgehend fehlen. Diese Lücke schließt Walter G. Armando mit seinem Buch „*Paganini*“ (Rütten & Loening, Hamburg o. J., DM 12.80). Der Verfasser, seines Zeichens Historiker, Komponist und Kompositionslehrer, hat hier eine offensichtlich gut fundierte, vor allem auf zeitgenössischen Quellen fußende Darstellung von Paganinis bewegtem Leben und alles bis dahin bekannte Maß überschreitend wirken gegeben. Er betont dabei das wirkliche Künstlertum des großen Geigers, der z. B. mit besonderer Vorliebe in seinen Mußestunden Beethovens Streichquartette (aber immer nur mit Dilettanten zusammen!) musizierte und am Hofe zu Parma Oper und Konzert nach durchaus modernen Grundsätzen zu reformieren begann. Das sind Züge, die einem den großen Zauberer auf der Geige künstlerisch und menschlich näherbringen. Was scharlatanhaft an ihm wirkte, führt Armando auf menschliche Schwächen, vor allem Ehrgeiz und Gewinnsucht zurück. Paganini habe das Skurrile oft bewußt kultiviert, weil er um dessen Wirkung auf das Publikum wußte. Etwas oberflächlich und in mehr allgemeinen Wendungen — bei einem Fachmusiker als Autor immerhin erstaunlich — wird auf Paganinis Kompositionen eingegangen. Bei aller spürbaren Zuneigung zum Gegenstand wahrt Armando aber die erforderliche Distanz, und obwohl der Stil der Darstellung sachlich ist, zuweilen sogar etwas nüchtern wirkt, liest sich das Buch wie ein spannender Roman. Willi Wöhler

Festgabe für Alfred Orel

Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag (hrsg. von H. Federhofer, Rudolf M. Rohrer Verlag, Wien—Wiesbaden 1960): Neben einer Glückwunschadresse und der umfangreichen Bibliogra-

phie der wissenschaftlichen Veröffentlichungen des Jubilars, die sein vielfältiges und fruchtbares Schaffen vor Augen führt, haben nicht weniger als 21 österreichische, deutsche, schweizerische, schwedische und amerikanische Musikforscher Aufsätze beigesteuert, von denen sich neun unmittelbar oder mittelbar mit der österreichischen Musikgeschichte befassen. Der Bogen der behandelten Themen ist weit gespannt. Er reicht von der Vorgeschichte (O. Seewald, Lyrendarstellungen der ostalpinen Hallstattkultur) bis zur Gegenwart (W. Reidl, Geschichte der Zwölftonmusik); er berührt Fragen der Choralforschung (F. Brenn, Die Sequenzen des Graduale von St. Katharinenthal; W. Fischer, Die Herkunft des „Ite missa est“ V. toni), der Mensuralmusik (W. Gerstenberg, Zur Motette im 16. Jahrhundert) und der Klassik (R. Steglitz, Über Beethovens Mär-sche). Aber auch Abhandlungen allgemeiner Natur wie Prolegomena zur Weltmusikgeschichtsschreibung (A. Liess), Erörterungen über die Stil-Lehre der Musik (H. J. Moser) und Betrachtungen über Voraussetzung und Zweck in der Musikwissenschaft (W. Vetter) fehlen in dieser Festgabe nicht. Weitere Beiträge entstammen der Feder von Deutsch, Federhofer, Fellerer, Haas, Kahl, Klein, Wörner, Müller-Blattau, Nettel, Pfannhäuser, Senn und Valentin.

Lothar Hoffmann-Erbrecht

Drei kleine Ballettbände

Auch der Musikfreund wird gern zu folgenden drei kleinen Ballettbänden greifen: Klaus Geitel „Ballettzentrum Paris“, Horst Koegler „Modernes Ballett in Amerika“, Horst Koegler „Bolschoi-Ballett“ (sämtlich Rembrandt-Verlag Berlin 1960, je DM 4.80). Schwerpunkte der Ballettentwicklung werden in den Mittelpunkt gerückt. Wir können den Aufstieg des Bolschoi-Balletts nicht besser als durch Koeglers Darstellung verfolgen, die durch gute Fotos gestützt wird. Deutlich tritt ein Ballettstil zutage, voll fesselnder Eigenart und individueller Aussage. Die Pariser Ballettverhältnisse, wie sie Klaus Geitel darstellt, lassen deutlich werden, wie die Seine-Stadt von jeher im Ballett ihren Ausdruck gefunden hat. Das jung aufstrebende Ballett in Amerika mit seinem Zug zur Artistik wird in Koeglers Bildbändchen überraschend deutlich. Drei schmale Bändchen nur, doch wertvoll nach Gestalt und Gehalt. er

Klavierpädagogik

Schon vor drei Jahrzehnten erschien die nunmehr als Heft 4 der „Musikpädagogischen Bibliothek“ (Verlag Quelle & Meyer, Heidelberg 1960, DM

9.—) neu aufgelegte Schrift „Klavierpädagogik“ von Frieda Loebenstein als ein wichtiger Beitrag zur Musikerziehung. Mit Recht weist die Verfasserin in ihrem grundlegenden Vorwort darauf hin, welch bedeutsame Rolle dabei vor allem der Gehörbildung zukommt. Um sie zu schulen, darüber hinaus aber auch die schöpferischen Kräfte des Schülers frei zu machen und solcherart bis zur Improvisation vorzustoßen, werden hier vielfach ganz neuartige Wege beschritten. Sie mögen mitunter etwas umständlich erscheinen, brauchbar sind sie aber auf jeden Fall. Dabei ist die Autorin ohne Zweifel sehr methodisch verfahren: — nichts fehlt, was zur Verständlichkeit ihrer Anregungen beitragen könnte, und zahlreiche Notenbeispiele unterstützen sie.

Jürgen Völckers

Volkslied und Volkstanz

Opfer der Terrorjustiz des Dritten Reiches, ist Kurt Huber mitten aus seinem Lebenswerk herausgerissen worden, das fast gänzlich der von der Fachwissenschaft meist stiefmütterlich behandelten Volksliedforschung gewidmet war. Doch haben seine eingehenden Untersuchungen auf diesem Gebiet so staunenswerte Zusammenhänge zwischen der Kunstmusik aller Länder und ihrer Folklore offenbart, daß sich die Herausgabe auch bisher verstreuter Schriften oder ungedruckter Aufsätze aus seinem Nachlaß wohl rechtfertigt. Fünf Aufsätze (Buch-Kunstverlag Ettal 1960) in einem gutausgestatteten Band spiegeln Kurt Hubers Erkenntnisse sinnfällig wider, zumal sie das Volkslied im bajuwarischen Raum behandeln. Anknüpfend an die von ihm selbst veröffentlichten Sammlungen alter Volkslieder und -tänze Bayerns, weist der Autor an einer Reihe aufschlußreicher Beispiele die Eigenständigkeit bajuwarischer Volksmelodik, aber auch ihre rhythmischen Besonderheiten nach. Jeder wird aus dem nicht zuletzt der Quellenforschung dienenden, mit reichem Material belegten und sehr flüssig geschriebenen Kommentar wertvolle Anregungen schöpfen.

Jürgen Völckers

Ein nützlicher Nachtrag

Ein Buch, das ganz überwiegend Bibliographie ist, veraltet schnell. Auch die 3. Auflage von „Ethnomusicology“ von Jaap Kunst (Den Haag 1960) war schon bald nach ihrem Erscheinen 1959 überholt. Jetzt wäre wieder eine erweiterte Neuauflage fällig gewesen. Um aber den Besitzern dieses nützlichen Literaturverzeichnisses zur Musikali-

schen Völkerkunde die Ausgaben dafür zu ersparen, hat Kunst statt einer Neuauflage einen Nachtrag herausgebracht, der die bis zum September 1958 erschienenen rund 500 Titel und die Schallplattenzugänge des Jahres 1958 verzeichnet. Der Studienführer ist ergänzt und richtig gestellt, weiteres Bildmaterial hinzugefügt. Fritz Bose

Musikgeschichte aus französischer Sicht

Die Werke „*Histoire de la musique I, Des origines jusqu'à Bach*“, herausgegeben von Roland Manuel und Marc Pincherles „*Histoire illustrée de la musique*“ (1960 bzw. 1959, Verlag Gallimard, Paris) erweisen sich beide als markante und originelle Musikgeschichten, auf die daher auch im deutschen Sprachraume unbedingt hinzuweisen ist. Grundsätzlich lehren sie uns, daß, wenngleich heute bereits vor uns die Idee einer Weltmusikgeschichtsschreibung auftaucht und Roland Manuels Werk diese in seiner umfassenden Darstellung erfreulicherweise anzielt, die nationalen Musikgeschichtsschreibungen auch der Gegenwart hinsichtlich der Anteile der Völker am Bau der abendländischen Musikgeschichte noch zu keinem einhelligen Resultat gelangt sind. Bei aller Objektivität, die diesen ersten über 2000 Seiten starken und mit zahlreichen und höchst instruktiven Notenbeispielen versehenen Band Roland Manuels wie die eindrucksvoll illustrierte Musikgeschichte Pincherles auszeichnet, sie beide gründen vielfach auf eigenen, spezifisch französischen Sichten, setzen Akzente in der Geschichte, die von denen einer deutschen Musikgeschichtsschreibung abweichen. Ein besonderer Wert liegt zweifelsohne darin, gegenseitig die eigenen Standpunkte und Akzente der Musikgeschichtsauffassung mit solchen anderer zu konfrontieren, um so dialektisch sich vielleicht einst Endgültigem zu nähern. Und dieses abendländische Endgültige ist es ja, das uns erst ermöglichen kann, in tunlichst größter Spannbreite Bild und Wesen dessen zu erschließen, was, in vielerlei Differenzierung von den primitiven und alten Hochkulturen an bis zur Gegenwart im Jahrtausendereigen und auf dem ganzen Globus vor uns ausgebreitet, „Musik schlechthin“ ist und bedeutet.

Roland Manuels Werk ist unter Mitarbeit von nicht weniger als sechzig bedeutenden Fachgelehrten aus aller Welt geschrieben. Mit den rein akustischen Phänomenen und einem Kapitel über die menschliche Stimme beginnend, widmet es zunächst 650 Seiten allein dem Bereiche der Musik

der Primitiven und der fernöstlichen wie nahöstlichen Hochkulturen bis an die Schwelle der eigentlichen abendländischen Welt. Dabei wird auch Afrika ausführlich miteinbezogen. Wie diese Darstellungen sind auch die folgenden des Mittelalters, der Renaissance und der Barockzeit ausgezeichnet fundiert. Sind einige wenige Kapitel vielleicht zu summarisch, so bieten die weitaus meisten eine intensive Fülle der Aussage, so daß das Werk nicht nur dem gebildeten Musikfreunde, sondern auch gerade dem Fachgelehrten viel zu geben hat. In summa — ohne auf die Problematik interner Fachfragen einzugehen: eines der musikgeschichtlichen Werke, die mit in den ersten Rang gehören und deren Übersetzung auch für Deutschland ein Gewinn wäre.

Ganz etwas anderes bietet Marc Pincherle. Ihm liegt der Laie am Herzen, der Hemmnisse vor der Musikgeschichte hat, weil er das Fachwerkzeug der Musik nicht beherrscht. Ihm zeichnet der Verfasser in meisterlicher Kürze und Prägnanz, die, wie schon oft bewiesen, seine Stärke sind, scharf konturierte Entwicklungsbilder des Werdens und der Entfaltung der abendländischen Musik vom frühchristlichen Beginn bis zur Problematik der jüngsten Gegenwart hin; und das reiche und herrliche Musikbildmaterial ergänzt diese Anschaulichkeit der Darstellung aufs trefflichste. Dabei weiß der Autor aus seinem reichen Wissen in den Text noch Hinweise einzuflechten, die dem Fachmann noch wenig bekannte Details vermitteln. In besonderer Weise interessieren auch hier die Kapitel über französische Musikgeschichte. Zu kurz kommt vielleicht Orlandus Lassus; Max Reger wird kaum richtig gesehen. Aber für beide Musikgeschichten ist eine Ergänzung unbedingt anzumelden: der „*Gradus ad Parnassum*“ von Fux kann in seiner historischen Bedeutung in der Geschichte des stile antico und damit der gesamten kontrapunktischen Kunstentwicklung nicht übergangen werden, wie vielleicht überhaupt in Roland Manuels umfangreicher Musikgeschichte das österreichische Barock und insonderheit seine Oper neben der norddeutschen Oper ein Sonderkapitel verdient hätte.

Andreas Liess

Zur Stimmphysiologie

Der französische Physiologe Raoul Husson erregte durch seine 1952 in Frankreich veröffentlichten Thesen zur Stimmphysiologie wachsendes Aufsehen. Sie besagten, daß die Stimmklappen bei der Phonation nicht durch den auf sie treffenden Luftstrom passiv in Schwingungen versetzt wer-

den, wie bislang einhellig angenommen worden war, sondern daß diese vermeintlichen Schwingungen in Wirklichkeit rhythmische Kontraktionen der durch Goertteler 1950 neu entdeckten Faserbündel im *musculus vocalis* sind, hervorgerufen durch die an Zahl gleichen rhythmischen Influxe des Recurrens-Nervs. Diese These, die von Anfang an bei den Laryngologen sowohl auf spontane Zustimmung wie auch auf spürbare Skepsis stieß, wurde bald immer heftiger diskutiert und schließlich von einem Teil der Wissenschaftler, besonders den deutschen, rundweg abgelehnt. Husson selbst bestand nichtsdestoweniger auf ihrer Gültigkeit, und so bildet sie denn auch den ersten Teil seines Buches „*La voix chantée*“ (Gauthier-Villars, Paris 1960).

Unbeschadet der Frage, ob man sich dieser These anschließen will oder nicht (als Arbeitshypothese für den Stimmbildner erschien sie dem Rezensenten immer sehr brauchbar), verdiente dieses vorzüglich gegliederte Buch aus mehreren Gründen stärkere Verbreitung gerade unter den Gesangslehrern: erstens stellt es über diese Grundthese hinaus physiologische Behauptungen über die Resonanzvorgänge in der Rachen- und Mundhöhle auf, die mindestens diskussionswürdig sind — so wenig der Nichtwissenschaftler endgültig über ihre Richtigkeit befinden kann. Immerhin kommen einem einige Zweifel, ob man die resonatorischen Gesetze der Stürze von Blechblasinstrumenten so ungeschmälert auf die Rachen- und Mundhöhle übertragen kann. Dessen ungeachtet, baut Husson auf diese seine Beweisführung ein System der verschiedenen Singtechniken auf, das in seiner Einfachheit unmittelbar einleuchtet. Allerdings bezieht er selbst sich dabei ausschließlich auf das Singen mit höchster Kraftentfaltung, wie es die großen Opernhäuser erfordern, und die Kategorien des eigentlichen Wohllauts, wie auch der piano-Fähigkeit bleiben von ihm so gut wie unberücksichtigt. Vielleicht erklärt sich daher seine strikte Ablehnung jeder Einbeziehung des Nasenrachenraums in die Tongebung. Umgekehrt fehlt aber unseren auf Wohllaut und Nuancierungsfähigkeit erzogenen jungen Stimmen nicht selten die nötige Durchschlagskraft, um sich in größeren Räumen und gegen einen normalen Orchesterklang durchzusetzen, so daß Hussons Ausführungen gerade in diesem Zusammenhang aller Beachtung wert sind.

Darüber hinaus weichen die Vorstellungen von schönem und auch lautstarkem Singen von Land zu Land sehr voneinander ab, und man müßte

die von Husson als Kronzeugen angeführten Sänger und Sängerinnen der Pariser Opernhäuser, die bei uns fast ausnahmslos unbekannt sind, gehört haben, um zu entscheiden, ob man sein Urteil von ihrer Vorbildlichkeit teilen kann. Deshalb wäre es wünschenswert gewesen, wenn Husson seine Untersuchungen auch auf international anerkannte Gesangsgrößen wie Cesare Siepi, Fischer-Dieskau oder Birgit Nilsson hätte ausdehnen können.

So bleibt zu sagen, daß seine Schlußfolgerungen von großem Wert sind, ohne den Anspruch auf Alleingültigkeit erheben zu dürfen. Leider bietet die Lektüre des Buches dem Nichtwissenschaftler nur höchst mühsam zu überwindende Schwierigkeiten, weil allein an Fachausdrücken viel zu viel vorausgesetzt ist. Eine gekürzte und vereinfachende Übersetzung wäre lebhaft zu begrüßen.

Günther Baum

Ein fragwürdiges Handbuch

Wilhelm Buschkötter hatte die löbliche Absicht, den seit vielen Jahren vergriffenen „Müller-Reuter“, ein „Lexikon der deutschen Konzertliteratur“, in einer völlig neu gestalteten, „international“ erweiterten Form als „Handbuch der internationalen Konzertliteratur“, (Verlag Walter de Gruyter, Berlin 1961, DM 36.—) wieder lebendig zu machen. Wichtige und auch weniger wichtige, aber nicht unbedeutende Werke des Konzertes sollten mit genauer Titelangabe, Besetzung, Ausführungsdauer, mit Kompositions- und Uraufführungsdaten sowie Verlagsangaben notiert und dem Praktiker zur Verfügung gestellt werden. Wie der Autor im Vorwort betonte, war es für ihn die schwierigste und verantwortungsvollste Arbeit, die Komponisten und ihre Werke auszuwählen. Eine Auswahl kam ja nur in Frage. Und diese sollte nach dem Willen Buschkötters kein „persönliches Werturteil oder eigenmächtige Kritik“ darstellen. Buschkötter hat dieses Ziel nicht erreicht.

Der Autor hat vollkommen recht, wenn er der Meinung ist, der Einbezug von weniger geläufigeren Kompositionen solle mithelfen, die Eintönigkeit und Gleichförmigkeit unserer Konzertprogramme zu vermindern. Aber ein Dirigent, der ernsthaft Stücke sucht, die nicht geläufig sind, wird kaum in einem Handbuch nachschlagen, in dem er auch nur wieder eine kleine Auswahl antrifft, sondern in Gesamtverzeichnissen einzelner Komponisten. Leider kann man dem Dirigenten Buschkötters Handbuch wirklich nicht als

eine wahre Fundgrube empfehlen, ja nicht einmal als hinreichende Informationsquelle für die bekannten Werke. Buschkötter hätte in seiner Wahl strenger vorgehen müssen und außerdem gewissenhafter (wir zählten allein bei über fünfzig Titeln unvollständige oder falsche Verlagsangaben, was wie böse Absicht aussieht). Bei zu vielen Komponisten oder Werken kommen uns auch Zweifel, ob die Wahl tatsächlich frei von persönlichen Werturteilen war. Während Passionen, die hier nicht zu erwarten waren, bei Bach, nicht bei anderen Komponisten oder nur ausnahmsweise notiert wurden, fehlen andere, ausgesprochene Konzertwerke. Während viele Ouvertüren von Suppé aufgezählt werden, verzichtet man auf einige heute keineswegs selten aufgeführte zeitgenössische Musiker wie Liebermann, Boulez, Nono, Bialas, Schreker völlig — um nur ganz wenige Namen zu nennen, die wir vermißten. Bei Schönberg fehlen Klavier- und Violinkonzert, Stücke, die bestimmt häufiger gegeben werden als Kompositionen von Bantok, Gernsheim, Kaun, Maurice, Rangström, Sinigaglia oder Wallace, um einige der doch recht unwesentlichen Namen dieses Handbuches herauszugreifen. Bei Lully steht eine Ballettsuite verzeichnet, ohne Angabe einer Nummer oder eines Titels oder einer Tonart, man gewinnt den Eindruck, als habe Lully nur diese eine Suite geschrieben. Tonarten-Angaben hätte man getrost bei allen aufgezählten Stücken hinzusetzen können, nicht nur bei Symphonien und Instrumentalkonzerten, selbst Satzangaben sind nicht zuverlässig (z. B. Janáčeks Sinfonietta).

Auch wenn man die Mühe, die sich Buschkötter mit vielen Angaben, vor allem im Hinblick auf die Uraufführungsdaten und -Interpreten, macht, keineswegs abstreitet und in vielen Fällen eine gute Auskunft erhalten mag, so bleibt dennoch das Bedauern, daß hier eine gute Chance vergeben wurde. Ein Handbuch, das auf seine Unvollständigkeit pocht und das sehr zahlreiche Mängel aufweist — die zitierten, die keinesfalls vollständig sind, genügten bereits — hilft uns nichts; man hat, erkennt man diese unnötigen Schwächen, mehr als Ärger mit dem Buch: man hat kein Vertrauen zu ihm. Wolf-Eberhard von Lewinski

Musik im Gottesdienst

Als einen ungemein fruchtbaren Anstoß muß man das grundlegende Buch „*Wesen, Funktion und Ort der Musik im Gottesdienst*“ des bekannten Schweizer Komponisten Adolf Brunner werten (Zwingli-Verlag, Zürich 1960). Ausgehend von

den Begriffsbestimmungen Kirche und Gottesdienst, denen das Phänomen der Musik und die Funktion der Musik in der Heilsgeschichte zugeordnet werden, kommt Brunner zum theologischen Ort der Musik, der für ihn nur ein Ort im Gottesdienst sein kann, weil der Gottesdienst Mitte des Lebens, Mitte der Gemeinde sein muß, da er im tiefsten Sinne des Wortes die Existenz der Gemeinde bestimmt. Musik im Gottesdienst ist für Brunner eine Möglichkeit der Verkündigung und gleicherweise eine Form des antwortenden Lobpreises. Typisch ist die Akzentuierung des Gemeindegesangs und die Interpretation des Chordienstes. Gegenüber der üblichen Einstellung zum Chordienst bedeutet aber diese betonte Anerkennung des Charisma eine erhebliche Hilfe für die Praxis des gottesdienstlichen Singens, wie das Brunner selber in exemplarischen Vorschlägen zeigt. Orgel- und anderes Instrumentalspiel bleiben sekundär. Jede evangelische Überlegung zur Kirchenmusik kann und muß von Brunner lernen. Man wird ihm nicht in allen Thesen und Ableitungen zustimmen können, aber eben da, wo man meint, anders sehen zu müssen, wird man durch dieses gründliche, nüchterne und sehr folgerichtige Buch genötigt, die eigene Sicht zu begründen und zu sichern. Otto Brodde

Volksmusik in Amerika

Obwohl es sich bei dem knapp gehaltenen Buch von Bruno Nettl „*An Introduction to folk music in the United States*“ (Wayne State University Press, Detroit 1960) nur um eine Einführung in Leben und Bedeutung der Volksmusik in den Vereinigten Staaten handeln soll, gelingt es dem Verfasser dennoch, uns außer Tatsachen auch geradezu alle Probleme, denen die Ethno-Musikologie in ihrer vielseitigen Tätigkeit gegenübersteht, anzudeuten. So zeigt er zum Beispiel die Schwierigkeiten auf, die dem Forscher dadurch entstehen, daß es der Volksmusik eigentümlich ist, zusammen mit den sozialen Gruppen, deren Besitz sie ist, auf die Wanderung zu gehen. Das Indianische trifft das Afrikanische, „Du, du, liegst mir im Herzen“ wird ebenso zu einem kulturellen Eigentum von fremden ethnischen Gruppen wie „Frère Jacques“. Sie alle, die tschedischen, englischen, jiddischen, italienischen und estonischen Kulturgüter — durch Tradition hierzu erhoben — treffen sich sowohl im Volksgesang als auch innerhalb der gehobenen Musikkultur, um sich auf Amerikas Nährboden zu aktivieren. Denn dies hebt der Autor zu Recht hervor: Eines der hervorstechendsten

Charakteristika der Volksmusik ist die Tatsache, daß gerade diese Musik ihrer Herkunft nach stets mit einer Aktivität, mit einem Agieren verbunden ist. Aus dieser Erkenntnis heraus rührt es denn auch, daß ethnologisches Wissen heute eine Voraussetzung für jedwedes Studium der Volksmusik ist. Die Erfüllung dieser Bedingung klingt deutlich durch die wohlgeschriebenen Zeilen der Schrift hindurch.

Alphons Silbermann

ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

The World of Music (1/1961). Das Heft enthält einen Aufsatz von Gilbert MacAllister über Musik in England — heute und morgen. Kurt Hahn berichtet über die Generalversammlung des Deutschen Musikrates in Berlin. Zahlreiche Hinweise zum internationalen Musikleben bestimmen das Profil der Nummer, die auch interessante Bilder zum Opernleben enthält.

Wir notieren:

Argentinien: „Buenos Aires Musical“ (250/1960). Die Zeitschrift kann auf ein fünfzehnjähriges Bestehen zurückblicken. Aus diesem Anlaß erschien eine Nummer, die viele Glückwünsche aus der ganzen Welt enthält. Das Geleitwort schrieb Enzo Valenti Ferro. Zahlreiche Aufsätze nehmen zum internationalen Musikleben Stellung und beleuchten damit die Bedeutung der Zeitschrift.

Dänemark: „Dansk Musiktidsskrift“ (1/1961): Das Heft enthält folgende Beiträge: K. Schmidt Phiseldeck: Komponist og forlaegger „i gamle dage“; Bengt Johnsson: Ved udgangen af Chopin-fästäret; Erling Winkel: Stilistik over fuglesangen; Sigurd Berg: Burney's rejsedagbog; Vagn Kappel: Novello's rejsedagbog.

Frankreich: „Journal Musical Français“ (95/1961) verzeichnet folgende Aufsätze: Bernard Gavoty: Les confidences de Roland Manuel; R.-Michel Hofmann: Pourquoi dirigez-vous, Paul Kuentz?; Jeanine Warnod: Un serviteur de la musique; Ives Brayer; Maurice Fleuret: Georges von Parys, notre Offenbach.

Großbritannien: In „Opera“ (2/1961) schreibt Emily Anderson über „Fidelio“; ein Beitrag schildert Klemperers Aufstieg. Harold Rosenthal referiert über die neue Saison der Scala; Opernberichte aus aller Welt runden das Heft ab.

Österreich: „Der Opernfreund“ (54/1961) bringt einen Beitrag von Wilhelm Guschlbauer über Chicago Lyrik Opera — Probleme eines amerikanischen Opernhauses. Rosalia Djakova schreibt über Bulgariens Opernbühnen. Roland Teuchler setzt seine Operngeschichte auf der Schallplatte fort; Thaddäus Troll nimmt Stellung zur Kunst des Pausengesprächs. — Die „Österreichische Musikzeitschrift“ (1/1961) verzeichnet folgende Beiträge: Elisabeth Lafite: Dem Gründer zum Gedenken; Rudolf Klein: Zur Problematik der Gegenwartsmusik; Franz Glück: Briefe von Arnold Schönberg an Adolf Loos; Erich H. Mueller von Asow: Beethovens Briefstil; Hugo Glaser: Zur Schicksalsanalyse großer Musiker; Roland Tenschert: Fünfzig Jahre „Der Rosenkavalier“; Paul Lorenz: Wiener Hofoper vor 100 Jahren; Robert Breuer: Musikgestaltung und Musikaufnahme in den Vereinigten Staaten.

Tschechoslowakei: „Hudební rozhledy“ (1, 2/1961) bringt eine Studie von Jaroslav Jiráněk über neue tschechoslowakische und sowjetische Kantaten. Ivan Jirko schreibt über Aufgaben der künstlerischen Kritik. Eindrücke von einer Reise durch China schildert Josef Stanislav. Das nächste Heft veröffentlicht eine Studie von Zdeněk Sáddecký über die Wertung des Musikschaffens. Václav Felix berichtet über den Humanismus in der tschechoslowakischen Musik. Eine Diskussion ist dem Problem Künstler und Kritiker gewidmet. — „Slovenska hudba“ (2/1961): Jaroslav Jiráněk nimmt Stellung zu Fragen der Kunstkritik; Stefan Kantor untersucht Probleme der Musikerziehung an den Mittelschulen. Peter Faltin kennzeichnet das Streichsextett von Ladislav Burlas. J. Seda berichtet über den Staatsmusikverlag und seine Aufgaben.

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Sir Thomas Beecham, der berühmte englische Dirigent, starb am 8. März im Alter von 81 Jahren. Er gründete verschiedene Orchester und genoß als Dirigent Weltruf.

Hans Reinmar, Sänger und Regisseur, ist überraschend gestorben. Er erzielte besondere Erfolge an der Komischen Oper Berlin.

Martin Schlee, der Ehrenpräsident des Posaunenwerkes in Deutschland, starb im Alter von 72 Jahren.

Paul Wittgenstein, der einarmige Pianist, ist im Alter von 73 Jahren in Amerika gestorben.

Alexander Krannhals, Generalmusikdirektor in Karlsruhe, starb im Alter von 53 Jahren.

Otto Kobin, langjähriger Konzertmeister des Städtischen Orchesters Magdeburg, starb kurz vor Vollendung seines 66. Lebensjahres.

Geburtstage

Adam Adrio, Professor für Musikwissenschaft in Berlin, feiert am 4. April seinen 60. Geburtstag.

Hugo Seling, kürzlich mit dem Professorentitel ausgezeichnet, wurde in Dresden 80 Jahre alt. Er hat als Violinpädagoge eine weitreichende Tätigkeit entfaltet.

Carl Leonhardt, langjähriger Generalmusikdirektor der Staatsoper Stuttgart, konnte seinen 75. Geburtstag begehen.

Siegfried Nürnberger, Intendant des Staatstheaters Mainz, wurde 60 Jahre alt.

Walter Erich Schäfer, Generalintendant der Württembergischen Staatstheater in Stuttgart, konnte seinen 60. Geburtstag feiern.

Ernennungen und Berufungen

Wolfgang Sawallisch, der Generalmusikdirektor der Städtischen Bühnen Köln, wurde mit dem Professorentitel ausgezeichnet.

Hans Walter Kämpfel, bisher Generalmusikdirektor in Aachen, geht in der neuen Spielzeit in gleicher Eigenschaft nach Bremen.

Ehrungen und Auszeichnungen

Bernhard Paumgartner, der Präsident der Salzburger Festspiele, wurde mit der Johann-Joseph-Fux-Medaille ausgezeichnet.

Carl Niessen, der emeritierte Ordinarius für Theaterwissenschaft, erhielt das große Bundesverdienstkreuz.

Fritz Skorzeny wurde anlässlich seines 60. Geburtstages mit einer Sendung im Österreichischen Rundfunk ausgezeichnet.

Von den Musikinstituten

Die Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt veranstaltete Vorträge von Prof. Dr. Adorno und Dr. Kappel, ferner einen Kammermusikabend mit Streichquartetten Frankfurter Komponisten. Ein Studierender wurde nach Saarbrücken verpflichtet.

Die Staatliche Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau bot ein Abschlusskonzert im Rahmen des internen Hochschulwettbewerbs und vermittelte ein Konzert der Flötistin Ute Otto. Ein Austauschkonzert fand mit dem Konservatorium in Brüssel statt; ein weiteres Konzert brachte barocke Musik. Hilde Sinnek sprach über die Ausbildung des Sängers.

Die Badische Hochschule für Musik Karlsruhe ehrte Hans Erich Apostel mit einem Konzert. Studierende erinnerten in einem Klavierabend an bedeutende Meister der Spätromantik und Gegenwart.

Die Staatliche Hochschule für Musik Köln bot Beethoven-Abende mit Karl Hermann Pillney und Wolfgang Marschner, setzte sich für ein internationales Austauschkonzert in Brüssel ein und vermittelte ein Hochschulkonzert mit romantischen und zeitgenössischen Werken. Hans Mersmann sprach über das Thema „Der Lebensraum der Musik in unserer Zeit“. Ein Orgelkonzert war barocken und zeitnahen Werken gewidmet. Günter Kehr wurde zum Professor ernannt.

Die Staatliche Hochschule für Musik Saarbrücken teilt mit, daß Ludwig Bus im Rahmen der Tagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt einen Interpretationskursus für Geiger sowie ein Seminar abhalten wird. Theodor Klein wurde als Lehrer für Tonsatz und Musiktheorie berufen.

Das Hochschulinstitut für Musik Trossingen meldet, daß ein Studierender an das Städtische Orchester Konstanz verpflichtet wurde.

Preise und Wettbewerbe

Einen Internationalen Wettbewerb für Kammermusik hat die italienische Vereinigung für die Verbreitung der musikalischen Erziehung (Aidem) ausgeschrieben. Verlangt werden Kompositionen für Streich- und Blasinstrumente, Blech, Kesselpauke, Schlagzeug und Klavier.

Der *Beethovenpreis*, von der Stadt Bonn gestiftet, wurde jetzt erstmalig ausgeschrieben, und zwar für eine Komposition aus dem aktuellen musikalischen Schaffen. Er ist mit einer Ehrengabe von 5 000 DM verbunden.

Der *Bühnenverlag Hans Sikorski* hat einen Preis von 25 000 DM für ein heiteres musikalisches Bühnenwerk in deutscher Sprache ausgesetzt. Ein- sendetermin 30. September.

Der 10. Internationale Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik wird vom 5. bis 21. September in München ausgetragen. Preise sind in Höhe von 1250 bis 5 000 DM ausgesetzt.

Einen Internationalen Musikwettbewerb für Klaviermusik von Beethoven veranstaltet die Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien vom 15. bis zum 28. Mai.

Der 17. Internationale Musikwettbewerb Genf, an dem sich Künstler aller Länder im Alter von 15 bis 30 Jahren beteiligen können, findet vom 23. September bis zum 7. Oktober statt. Er umfaßt die Disziplinen Gesang, Klavier, Violoncello, Flöte und Fagott.

Jean-Pierre Rivier erhielt den vom Verlag Ricordi ausgeschriebenen Preis für seine einaktige Kammeroper „Pour un Don Quichotte“.

Karl Thieme erhielt den Musikpreis der Stadt Solingen in Höhe von 3 000 DM für seine Kantate „Herz, werde wach“.

Musikfeste und Tagungen

Die Zürcher Junifestwochen bringen als Höhepunkt die Uraufführung von Bohuslav Martinůs Oper „Die griechische Passion“. Angekündigt werden ferner „Elektra“, „Rosenkavalier“ und „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauss. In den Konzerten der Tonhallegesellschaft wirken internationale Kräfte mit.

Bei den Salzburger Festspielen wird Herbert von Karajan Mozarts „Don Giovanni“, außerdem Bachs h-Moll-Messe dirigieren.

Die 4. Weltmusikwochen in Kerkrade in der Niederländischen Provinz Limburg finden vom 20. Juli bis 14. August statt.

Zum Prager Musikfrühling vom 12. Mai bis 4. Juni werden internationale Orchester und Solisten das Programm bestreiten.

Das 5. Internationale Festival für zeitgenössische Musik unter dem Titel „Warschauer Herbst“ wird Mitte September in Warschau stattfinden.

Das 10. Deutsche Mozartfest ist für den 27. Mai bis 4. Juni in Augsburg vorgesehen.

Die Fränkischen Festwochen in Bayreuth kündigen Wilhelm Killmeyers Ballettoper „La Buffonata“ als Erstaufführung an.

Die Weidener Musiktage waren Max Reger, Günther Raphael und Hans Fleischer gewidmet.

Die 10. Internationale Orgelwoche Nürnberg findet vom 24. Juni bis 2. Juli statt. Oskar Söhngen spricht über Kirchenmusik und geistliche Musik als Verbündete und Gegenspieler.

Die Brägenzer Festspiele sollen vom 21. Juli bis 20. August stattfinden. Angekündigt werden „Fra Diavolo“ von Auber, Prokofieffs Ballett „Romeo und Julia“ sowie Ferdinand Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind“.

Die Musikbiennale Zagreb ist ganz dem zeitgenössischen Musikschaffen gewidmet. Sie findet mit internationalen Kräften vom 17. bis 24. Mai statt.

Die Elmauer Musiktage stehen unter dem Thema: Kammermusik der Nationen. Termin der Veranstaltungen ist der 4. bis 11. Juni.

Einen Chordirigentenkursus leitet Kurt Thomas vom 3. bis 10. September in der Schule „Birklehof“ von Hinterzarten. Ein Oratorienstudio betreut Theo Lindenbaum; einen Streicherkursus, der zugleich die Grundlage für ein Kammerorchester bildet, führt Wilhelm Isselmann durch.

Staufener Musikwochen finden auch in diesem Jahr vom 26. Juni bis 5. August statt. Im Vordergrund stehen Meister der Renaissance und des Barocks. Ferienkurse alter Klaviermusik sind gleichfalls in Staufen vom 12. bis 20. August vorgesehen.

Das 37. Deutsche Bachfest wird vom 4. bis 8. Oktober in Essen abgehalten. Bachs Werke und zeitgenössische Kompositionen bilden das Programm. Man wird auch dort die Verwendbarkeit der neukonstruierten Bach-Clarinieren erörtern.

Verbände und Vereine

Die Vereinigung internationales Tonkünstlerzentrum Eduard van Beinum will eine internationale Heimschule für Musikschaffen errichten. Jungen Musikern soll dabei Gelegenheit gegeben werden, internationale Kontakte zu pflegen.

Der Gesamtveranstaltungsplan der Lehrgänge des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik für 1961 ist erschienen, der über 100 Chor-, Instrumental-, Jugend-, Schüler- und Fachwochen, Musiziertreffen und Musikfeste in allen Gebieten der

Bundesrepublik und teilweise im Ausland unter der Leitung ausgezeichnete Fachkräfte anzeigt. Der Veranstaltungsplan ist kostenlos anzufordern bei der Geschäftsstelle des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35.

Von den Bühnen

Im Bremer Opernhaus wurde Antonín Dvořáks Oper „Armida“ in der Neufassung von Kurt Honolka für Deutschland erfolgreich erstaufgeführt.

Die Städtischen Bühnen Augsburg brachten eine Neuinszenierung von Wagners „Götterdämmerung“.

Die Städtischen Bühnen Köln werden Gottfried von Einems neue Oper „Der Zerrissene“ zur Uraufführung bringen.

Die Städtischen Bühnen Ulm hatten mit einem Ballettabend einen besonderen Erfolg zu verzeichnen. Choreograph war Louis Conrad.

Die Staatsoper Dresden bereitet die Einstudierung der „Bettleroper“ von John Gay in der Fassung von Benjamin Britten vor.

Die Bühnen der Stadt Nordhausen setzten sich für „Peter Grimes“ von Benjamin Britten ein. Ferner brachte man ein Ballett von Reinhold Glière.

Die Wuppertaler Bühnen vermittelten Mozarts Oper „Così fan tutte“ in einer Inszenierung von Georg Reinhardt unter Hans Georg Ratjen.

Die Römische Oper bot eine Reihe von deutschsprachigen Aufführungen von Werken Richard Wagners. Den „Ring“ dirigierte Lovro von Matačić.

Die Städtischen Bühnen Gelsenkirchen setzten sich unter Ljubomir Romansky für die Uraufführung der Oper „Ariadne“ von Bohuslav Martinů ein.

Das Deutsche Nationaltheater Weimar brachte erstmals in einer vollständigen Neufassung die Operette „Orpheus in der Unterwelt“ von Jacques Offenbach.

Die Städtischen Bühnen Zwickau vermittelten das Ballett „Eine Bauernlegende“ von Dieter Nowka.

Die Hamburgische Staatsoper bringt Debussys „Pelleas und Melisande“ in einer Inszenierung von Oskar Wälterlin.

Wolfgang Amadeus Mozarts „Thamos, König in Ägypten“ wird in einer neuen deutschen Textfassung von Karl H. Ruppel anlässlich der Münchner

Opernfestspiele erstmals aufgeführt. Joseph Keilberth, Rudolf Hartmann und Helmut Jürgens haben die künstlerische Leitung.

Hans Vogt schrieb eine neue Bühnenmusik zu Goethes „Egmont“, die im Heidelberger Stadttheater uraufgeführt wurde.

Karl Meisters neue Oper „Kalif Storch“ kam im Münchner Theater der Jugend zur Uraufführung.

Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Johann Nepomuk Davids „Melancholia“ wird im Rahmen der Luzerner Festwochen uraufgeführt.

Fritz Reuters erste Sinfonie erklang in Halle unter Assen Naidenow, Sofia.

Marga Buedner hat eine Aufführung ihres Tondgedichtes „Die alte Schwedenkirche“ in Saginaw, Michigan, zu verzeichnen.

Hans Vogts „Zweites Konzert für Orchester“ kam unter Rolf Agop in Mannheim zur erfolgreichen Uraufführung.

Fritz Skorzenys „Erste Suite“ kam in Tokyo zur Erstaufführung.

Karl Michael Kommas „Konzert für Klavier und Orchester“ wurde mit Paul Paumgartner in Reutlingen mit dem Schwäbischen Symphonieorchester unter Hans-Jürgen Walter aufgeführt.

Fritz Werners Violinsonate in e-Moll wurde in Neckarsulm uraufgeführt.

Das Concertgebouw-Orchester Amsterdam brachte unter Hans Rosbaud eine Sinfonie von Ketting. Bernard Haitink dirigierte die zweite Sinfonie von Orthel.

Die Staatskapelle Dresden bot ein Sinfoniekonzert, in dem Yehudi Menuhin Solist war. Es erklangen Werke von Beethoven.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Japanische Kammermusik von Maki Ishii, nämlich „Sieben Stücke für kleines Orchester“, wurde in Berlin uraufgeführt.

Ein Kammerabend der Staatskapelle Dresden brachte als Novität ein Werk von Sulchan Zinzadse.

Einen Kammerabend bot die Hochschule für Musik Berlin mit Werken von Anton von Webern, Pierre Boulez, Aribert Reiman und Francis Poulenc.

Ein Kammerkonzert der Weimarer Staatskapelle vermittelte die Uraufführung eines Bläserquintetts von Theodor Hlouschek.

In den Kasinokonzerten Gelsenkirchen boten Carla Henius und Aloys Kontarsky einen Liederabend mit Werken von Berg, Debussy, Ravel, Schumann und Schubert.

Hans Kummer beendete ein Duo für Klarinette und Klavier.

Aus dem Konzertsaal: Vokalmusik

Günter Bialas hat unter dem Titel „Im Anfang“ die Schöpfungsgeschichte nach der Bibelübersetzung von Martin Buber in zwei Fassungen komponiert. Die Chorfassung wird bei den Kasseler Musiktagen unter Marinus Voorberg uraufgeführt, die Orchesterfassung erklingt erstmals im Herbst in Wuppertal unter Martin Stephani.

Franz Alfons Wolpert schrieb eine Kantate „Goethes Urworte orphisch“. Sie erklang erstmals unter Jean Martinon in Düsseldorf.

Fritz Reuter komponierte ein Chorwerk „Gartenfreuden“.

Orgelwerke und geistliche Musik

Hugo Herrmanns „Johannes-Oratorium“ kam in Stuttgart unter Heinz Mende zur Aufführung.

Johann Kuhnau's Kantate „Gott sei mir gnädig“ erklang erstmals in einer vollständigen Fassung unter Dietrich Krüger in Arolsen.

Georg Friedrich Händels „Belsazar“ wird in der Fassung von Wilhelm Brückner-Rüggeberg in Israel aufgeführt werden.

Eine bemerkenswerte kirchenmusikalische Feierstunde mit alten Meistern veranstaltete die deutschsprachige evangelische Gemeinde in Madrid.

Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg bot zahlreiche Sinfoniekonzerte. Eine Sendung war dem Thema „Musik und Tradition“ gewidmet. Im „Podium der Jungen“ erklangen selten zu hörende Werke von Milhaud, Rivier, Chopin und Nielsen.

Radio Bremen bot interessante Sendungen zur Musica nova und brachte das Ballett „Daidalos“ von Hans Otte zur Ursendung. Die Musica-antiqua-Reihe wurde mit französischer Troubadourkunst fortgesetzt. Eine Übertragung war Meisterwerken italienischer Vokalpolyphonie vorbehalten.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln setzte seine Reihe Oper im 20. Jahrhundert fort, gedachte des russischen Komponisten Mussorgsky, vermittelte Händels großartige Zauberoper „Alcina“, ferner fand eine Sendung von Ravels Kurzoper „Die spanische Stunde“ statt. Ein Opernabend war Joan Sutherland vorbehalten.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt setzte sich für zeitgenössische Musik ein, bot die Ballettoper „La Buffonata“ von Wilhelm Killmayer. Joan Sutherland sang Opernszenen, ferner erklang Puccinis „Tosca“. Ein Sinfoniekonzert dirigierte Dean Dixon.

Der Südwestfunk Baden-Baden bot die Madrigalkomödie „Amfiparnasso“ von Horatio Vecchi, beleuchtete die Gruppe der „Six“, gedachte des 65. Geburtstages von Wladimir Vogel. Zahlreiche Konzerte rundeten das Programm ab.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart vermittelte wertvolle Sinfoniekonzerte und Kammermusiksendungen. Ein Abend war Opern nach Shakespeare vorbehalten, ein weiterer trug den Titel „Undine — Idee und Gestalt“. Eine Schwetzingen-Serenade bot Mannheimer Orchestermusik. Hans Müller-Kray dirigierte ein Sinfoniekonzert mit Werken von Debussy, Chopin und Schostakowitsch. In einer Berner Aufnahme erklang die selten zu hörende Oper „Günther von Schwarzbürg“ von Ignaz Holzbauer.

Der Bayerische Rundfunk München brachte zahlreiche Konzert- und Kammermusiksendungen, setzte sich für junge Solisten ein, vermittelte die Funkoper „Orestis“ von Henk Badings und widmete eine Sendung Carl Orff. Vergessene Konzerte erklangen in einem Nachtkonzert. Von Boris Blacher kam das Oratorium „Der Großinquisitor“ zur Sendung. Die Sendereihe „Unbekannter Mozart“ wurde fortgesetzt.

Ernst Krenek erhielt vom Fernsehen des Österreichischen Rundfunks einen Kompositionsauftrag für eine heiter-ironische Kammeroper. Der Komponist dirigierte für den Österreichischen Rundfunk die Erstaufführung seines Orchesterwerkes „A question of time“.

Hans Krackes „Divertimento für Flöte und Klavier“ wurde von Radio Bremen gesendet.

Gastspiele und Konzertreisen

Die Städtischen Bühnen Berlin werden zu den Pariser Festspielen gastieren. Man wird Schönbergs Oper „Moses und Aron“ spielen.

Die Wuppertaler Bühnen gastierten erfolgreich mit „Cardillac“ von Paul Hindemith in Brüssel.

Die Cappella Coloniensis unter Ferdinand Leitner kehrte von einem erfolgreichen Gaspel aus der Sowjetunion zurück.

Die Philharmonia Hungarica geht auf eine Auslandstournee: nach England, nach der Schweiz, Spanien und Portugal.

Die Bamberger Symphoniker gastieren in Belgien unter Joseph Keilberth.

Die Berliner Philharmoniker werden unter Herbert von Karajan und Karl Böhm im Herbst wieder nach Amerika reisen.

Das Mailänder Kammerorchester mit Carlo Cillario gastiert im Rahmen der Wiesbadener Mai-festspiele.

Das Kölner Solistenensemble unternimmt im Mai eine Reise nach Paris.

Der Hamburger Monteverdi-Chor reist im April nach Venedig.

Die Frankfurter Singakademie unter Ljubomir Romansky gastierte mit Bachs „Johannespassion“ erfolgreich in Brüssel.

Der Chor des Hochschuleinstituts Trossingen und ein Chor der Universität Saarbrücken haben eine Konzertreise durch Frankreich, Spanien und Portugal angetreten.

Die Ballett-Truppe „Les Ballets modernes de Paris“ unternahm eine Deutschlandtournee.

Istvan Kertesz, der bei den Salzburger Festspielen Mozarts „Entführung“ einstudiert, wird mehrere Konzerte in Amerika dirigieren.

Otto Klemperer konnte mit Beethovens „Fidelio“ in Covent Garden London einen ungewöhnlichen Erfolg erzielen.

Erich Walter und Heinrich Wendel wurden zu einer Inszenierung nach Brüssel eingeladen. Sie werden auch an der Wiener Staatsoper einen Ballettabend inszenieren.

Herbert Ahlendorf wurde eingeladen, Konzerte in der Schweiz zu dirigieren.

Gladys Kuchta wurde für mehrere Aufführungen an die Metropolitan Opera verpflichtet.

Inge Borkh sang die Titelpartie in „Elektra“ an der Metropolitan Opera.

Anneliese Rothenberger hat einen Gastspielvertrag an die Metropolitan Opera erhalten.

Ludwig Hoelscher hat eine Konzerttournee durch 18 Länder des Nahen und Fernen Ostens angetreten.

David Oistrach bereitet eine große Tournee durch Westeuropa vor.

Wolfgang Marschner konzertierte erfolgreich in England.

Eleftherios Papastavro und Otto A. Graef gaben Konzerte in Brüssel und Antwerpen.

Max Martin Stein gastierte in zahlreichen englischen Städten.

Rolf Kuhnert hatte als Pianist in Paris Erfolge zu verzeichnen.

Fritz Winkel von der Technischen Universität Berlin wurde nach Cleveland, Ohio, als Gastprofessor für Raumakustik eingeladen.

Hans Engel von der Universität Marburg wird musikwissenschaftliche Vorträge in Amerika halten.

Verschiedenes

Der Ausbau des neuen Sekretariats für das Internationale Quellenlexikon der Musik in Kassel wurde vollendet. Ebenso hat das Generalsekretariat der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, das seinen Sitz von Amsterdam nach Kassel verlegte, seine endgültige Unterkunft beim Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv in Kassel gefunden. Das Gesamtlexikon soll etwa 30 bis 40 Bände umfassen.

Zum Gedenken an den 75. Todestag und 150. Geburtstag von Franz Liszt sind in Bayreuth künstlerische Veranstaltungen und Ausstellungen geplant.

Die Römische Oper zeigte eine Ausstellung mit wertvollen Wagner-Handschriften.

Seeben erschienen:

DIETRICH BUXTEHUDE

Membra Jesu nostri

Hrsg. Dietrich Kilian. Jede Partitur 4.80, Subskriptionspreis 4.20. Chorpartitur und Stimmen im Druck.
EM 981—988

Die im Jahre 1680 dem schwedischen Hofkapellmeister Gustav Düben gewidmete Passionsmusik
MEMBRA JESU NOSTRI besteht aus sieben Teilen:

- | | |
|---------------------------------------|--|
| I. AD PEDES: Ecce super montes | IV. AD LATUS: Surge amica mea |
| II. AD GENUA: Ad ubera portabimini | V. AD PECTUS: Sicut modo geniti infantes |
| III. AD MANUS: Quid sunt plagae istae | VI. AD COR: Vulnerasti cor meum |
| VII. AD FACIEM: Illustra faciem tuam | |

Der von Buxtehude zugrundegelegte Text geht auf die mittelalterliche, Bernhard von Clairvaux zugeschriebene siebenteilige „Rhythmica oratio“ zurück, deren mystische Betrachtungen über die Gliedmaßen des Gekreuzigten (An die Füße, An die Knie, An die Hände, An die Seite, An die Brust, An das Herz, An das Angesicht) einen der Frömmigkeit des Mittelalters verwandten Ausdruck fanden. Die sieben Teile der Passionsmusik sind für Soli, fünfstimmigen gemischten Chor, Streicher und Generalbaß komponiert und können sowohl einzeln (jede Kantate ca. 10 Min.) oder als Gesamtzyklus aufgeführt werden. Als Band VIII erscheint der Kritische Bericht des Herausgebers, der als Buxtehude-Forscher und Herausgeber zahlreicher Buxtehude-Kantaten in Erscheinung getreten ist.

Der Subskriptionspreis erlischt am 31. Juli 1961.

VERLAG MERSEBURGER · BERLIN · NIKOLASSEE

BÄRENREITER-ANTIQUARIAT

Kassel-Wilhelmshöhe · Heinrich-Schütz-Allee 35

Wir führen:

Musikwissenschaftliche Literatur in allen Sprachen * Musikalische Denkmäler- und Gesamtausgaben aller Länder * Musikalische Volkskunde und Volkliesdsammlungen * Geschichte und Theorie der Musik * Musikpädagogik * Lexika * Faksimiles * Musikzeitschriften * Kritische Neudrucke alter Musik.

Wir beschaffen:

Vergriffene und seltene Werke aus allen Gebieten der Musik * Alle neuen Musikbücher, Noten und Musikzeitschriften des In- und Auslandes.

Verlangen Sie bitte unsere Antiquariatskataloge und Verzeichnisse wichtiger Neuerscheinungen



Ihr Musikalienhändler

HOFMEISTER

Notenversand für alle Fachgebiete
Angebote u. Kataloge unverbindlich

BIELEFELD, Obernstraße 15
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)



DAS MUSIKSTUDIUM

Städt. Akademie für Tonkunst Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder. Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verb. mit dem Kranichsteiner Musikinstitut). Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zérah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyes. Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Opernschule / Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abt. für Toningenieur — Meisterklassen für Gesang (Prof. Franziska Martienßen-Lohmann), Violine (Kurt Schäffer), Viola (Franz Beyer), Violoncello (Kurt Herzbruch), Klavier (Max Martin Stein). Klasse für Komposition: Jürg Baur. Auskunft, Prospekt und Anmeldung: Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums, Düsseldorf, Fischerstraße 110/2, Ruf 44 63 32.

Folkwangschule der Stadt Essen

MUSIK · TANZ · SCHAUSPIEL / Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53 — gegr. 1927 / **Direktor:** GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife / **ABTEILUNG MUSIK.** Leitung Prof. Dressel / **Instrumentalklassen und Seminare:** Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning / Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass / Cello: Störck / Cembalo: Helma Elsner / Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert / Dirigenten- und Chorleiter: Prof. Dressel, Linke / Allg. Erziehungslehre: Spreen / Musikwissenschaft/Studio für Neue Musik: Dr. Wörner. **Seminar für Privatmusiklehrer:** Stieglitz / **Seminar für rhythmische Erziehung:** Conrad, Pletzsch-Amos / **Katholische Kirchenmusik:** Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort. **Evangelische Kirchenmusik:** KMD Reda, Dr. Reindell. **Orchesterschule:** Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Krischker, Kolf, Wecking, Mareck, Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen) / **ABTEILUNG THEATER.** Oper: Leitung Prof. Dressel, Szen. Leitung Günter Roth / Gesang: Hilde Wesselmann, Kaiser-Breme / Einstudierung: Knauer, Winkler / Szenischer Unterricht: Roth, Krey, Titt / **Opernchorschule:** Knauer / **Schauspiel:** Leitung Werner Kraut, Dozenten: Betz, Clausen, Forbach, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath, Grasses, Mandelartz / Angeschlossen: Seminar für Vortragskunst und Sprecherziehung und Sprechkunde / Theaterstudio / **ABTEILUNG TANZ.** Leitung Kurt Jooss, Dozenten: Woolliams, Markard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley, Knust, Heubach, Heerwagen, Spreen, Fürstenau, Vera Wolkowa a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlichen Dänischen Theaters Kopenhagen) / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr. Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-Steich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / **Solistenklassen** für Gesang und alle Instrumentalfächer / **Kirchenmusikabteilung** / **Schulmusikabteilung** (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / **Seminare** für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / **Opernabteilung** / **Schauspielabteilung** / **Tanzabteilung** / **Orchesterschule.** Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseest. 100, Ruf 166 11.

Staatl. anerck. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorleitung, Dirigieren und Komposition, Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50. Fernruf 2040.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung, Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Henri Lewkowicz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielnny), Gesang (Scipio Colombo und Bruno Müller), Komposition (Wildberger) und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Musikakademie der Stadt Kassel

Direktor: Kurt Herfurth. Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon 1 91 61 (596).

DAS MUSIKSTUDIUM

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) **Leitung:** Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg, Offner) / Viola (Kußmaul) / Violoncello (Adomeit, Gutbrod) / Alte Str.-Instr. (Dr. Behr) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Hölzlin, Schneider, Dr. Eggert, Vogt) / Korrep. (Wagner, Mayer) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Auskunft durch die Verwaltung, R. 5. 6.

Westfäl. Schule für Musik der Provinzialhauptstadt Münster

Direktor: Hans-Joachim Vetter / 1. Fachabteilung (Konservatorium): a) Instrumental- und Gesangsklassen; b) Seminar für Musikerziehung (einschließlich Jugend- und Volksmusik); c) Opernschule und Opernchorschule; d) Fachvorbereitungsklasse (propäd. Seminar); e) Orchesterklasse; f) Studio für neue Musik. 2. Abteilung für Liebhaber und Jugendliche. 3. Jugendmusikabteilung. — Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Münster, Am Kreuztor 1, Tel. 406 11, App. 268.

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

lehrt alle Fachgebiete der Musik, bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus, dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte. — Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende **Abteilungen:** Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Bläuerschule, Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Leitung: Prof. Guido Waldmann

Auskunft: Trossingen (Wtbt.), Karlsplatz, Telefon 320.

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — **Direktor:** Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklassen — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge f. Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie u. Gehörbildung.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singschule für Liebhaber und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3 (3 17 38).

DVORÁK - GESAMTAUSGABE

(Leinen), 26 Bde. (alles bisher Erschienene) neuwertig abzugeben: DM 800.- statt DM 1014.-. Fortsetzung muß zum Subskr.-Preis übernommen werden. Zuschriften erbeten unter M-2624 b

Werkneue Altfidel (Fabrikat Emmo Koch)

Stimmung G-c-f-a-d'-g' mit Brasil-Bogen K/N preisgünstig zu verkaufen. - Anfragen unter H-969

Für Feuilleton-Ressort

Nordwestdeutscher Großstadtzeitung

junger Redakteur oder Volontär

gesucht. Voraussetzung fachliche Vorbildung für Musikkritik u. Bearbeitung musikalischer Fragen. Zuschriften erbeten unter M-2638 an den Verlag.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



Soeben erschienen

PAUL HINDEMITH

Motetten

nach lateinischen Evangelien-Texten für Sopran oder Tenor und Klavier

Dicebat Jesus scribis et pharisaeis (1959). Edition Schott 5086 DM 3.50

Angelus Domini apparuit (1958). Edition Schott 5088 DM 3.50

Ascendente Jesu in naviculam (1943). Edition Schott 5094 DM 3.—

Cum factus esset Jesus (1959). Edition Schott 5091 DM 3.50

Bereits früher erschienen:

Pastores loquebantur (1944). Edition Schott 4390 DM 3.—

Cum natus esset (1941). Edition Schott 4392 DM 3.50

Nuptiae factae sunt (1944). Edition Schott 4391 DM 3.—

Einen auf 13 Motetten geplanten Zyklus für Sopran oder Tenor und Klavier nach lateinischen Evangelien-Texten (Matthäus, Lukas und Johannes) hatte Paul Hindemith bereits während des Krieges mit drei Motetten eröffnet. Nunmehr liegen vier weitere Kompositionen dieser Reihe vor, die im Rahmen der Berliner Festwochen 1960 mit besonderem Erfolg uraufgeführt wurden.

Die Anforderungen an die Singstimme sind gegenüber früheren anderen Werken von Hindemith wesentlich geringer, und auch der nur selten über die Zweistimmigkeit hinausgehende Klaviersatz dürfte dazu beitragen, daß diese Motetten bald in weiten Kreisen heimisch werden.

Schott

Gérard Boutelleau

DIE GROSSEN ILLUSIONEN

Die großen Illusionen einer Generation werden uns in den Abschnitten dreier Jahrzehnte vor Augen geführt. Am Beispiel von vier Menschenschicksalen lernen wir das Schicksal einer Generation ohne Zukunft kennen, die durch

die Unerbittlichkeit des politischen Geschehens aus der Welt ihrer Träume und Hoffnungen gerissen wird. Boutelleau berichtet von diesen Menschen, ohne anzuklagen, als Chronist einer inhaltsleeren Zeit. Und gerade darin

liegt die Bedeutung dieses Buches: es ist ein Dokument der Zeit in der wir leben. – Drei Abschnitte prägen den Inhalt, jeder symbolisch für ein ganzes Jahrzehnt: die behäbige, sicher scheinende Bürgerlichkeit wird jäh durch den spanischen Bürgerkrieg unterbrochen, ein Vorgesmack des „Totalen Krieges“. Noch versucht man gegen das Unrecht aufzubegehren, da zeigt der Zweite Weltkrieg und schließlich die den Zerfall des französischen Kolonialreiches bringende Folgezeit, daß innere Auflehnung nicht ausreicht gegen das Unmenschliche; im aussichtslosen Kampf oder in den Konzentrationslagern wird der Idealismus zerbrochen.

Es ist ein aktuelles Thema: die unbewältigte Vergangenheit – ein Problem unserer Zeit, bei unserem französischen Nachbarn nicht weniger als bei uns! Ein Buch, dessen zeitkritische Problematik uns alle berührt, dessen literarisches Gewicht zum Aufhorchen zwingt!

Roman · ausgezeichnet mit einem Preis
der Académie Française
360 Seiten · Ganzleinen mit farbigem Umschlag
DM 16.80

Verlag Andreas Zettner · Würzburg - Wien

WINFRIED ZILLIG

Die Verlobung in St. Domingo

Oper in einem Akt nach der Novelle von Heinrich von Kleist
Szenische Uraufführung am 25. 2. 1961 an den Städtischen Bühnen Bielefeld

Inszenierung: Joachim Kläiber · Musikalische Leitung: Bernhard Conz
Bühnenbild: Franz Hosenfeldt · Kostüme: Jeanette Andreae

Die Presse schreibt:

Zilligs dramatischer Spürsinn und dramaturgisches Geschick haben sich des öfteren erwiesen. Sein Material besteht aus einer Tonreihe und einer rhythmischen Reihe: Kontraste analog der weißen und schwarzen Personen dieser schaurigen Liebesgeschichte aus den Sklavenaufständen, Kontraste, die sich dennoch zu einem musikalischen Gesamtkomplex vereinen lassen. So ist eine klar profilierte, dramaturgisch durchdachte Partitur entstanden, die ihre Schwerpunkte mehr im Orchestralen, in der Gegenüberstellung von Melodie- und Schlaginstrumenten hat.

Ernst Thomas in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“

Der Komponist Zillig, theater- und opernerfahren, ist der seltsame Fall eines kompromißlosen Zwölftöners, der diese von Schönberg erworbene Technik buchstäblich nimmt und mit ihr so umgeht, als sei er ein veristischer Opernkomponist. In diesem Punkte zeigt er entfernte Verwandtschaft zu Alban Berg, auch zu Hans Werner Henze. Seine Musik ist nämlich ganz einfach und eingängig.

Paul Müller in „Rheinische Post“ Düsseldorf

Großartig gelang dem Komponisten die Umsetzung des Dialogs in Gesang. Was uns gerade heute am Thema der Novelle interessiert, die entfesselte Wut der Schwarzen gegen Weiße, wird in der Musik zurückgedrängt zugunsten einer Versöhnung: die Schlaginstrumente und Negertrommeln bleiben in ihrer rhythmischen Reihe zu sehr im Hintergrund gegenüber der Zwölftonreihe der Streicher und Bläser. Zillig liegt mehr am Triumph des einzelnen und seiner Liebe als am Rassenkampf.

Kurt Fischer in „Der Mittag“ Düsseldorf

Die Musik wird dabei zur selbständigen Kraft. Zwar ist sie auch erregende Klangkulisse, doch ist ihr tieferer Sinn, ins Psychologische hineinzuleuchten. So vertieft die Musik die Dichtung, zumal neben strengen Formen auch Stimmungsgehalte, melodisch-gesangliche Abschnitte und alarmierende Klänge — wie Rudimente der „Marseillaise“ aufhören lassen. Der Erfolg für den Komponisten war einhellig.

Hans Hauptmann in „Allgemeine Zeitung“ Mannheim

Es entsteht also ein Mischgebilde aus epischen und dramatischen Elementen, das durch seine musikalische Form Einheit und Gestalt erhält. Schaurig und rührend — das ist eine echt Kleistsche Spannung. Sie bedingt in der Erzählung die sprachliche Diktion mit ihrer Mischung aus reportagehafter Sachlichkeit und brennender innerer Anteilnahme, die Zillig durch die Anwendung der beiden Reihen auf eine sehr überzeugende Weise auch ins Musikalische überträgt. Aus der ganzen Anlage des Stückes spricht dramaturgische Überlegtheit und Erfahrung, genaues Durchdenken der spezifischen Faktur eines Kleistschen Textes, der auch in novellistischer Gestalt ein Dramentext bleibt.

K. H. Ruppel in „Theater heute“

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK